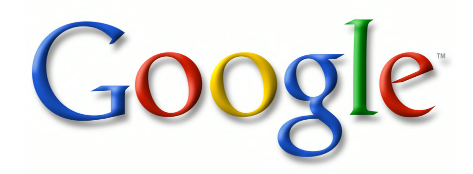
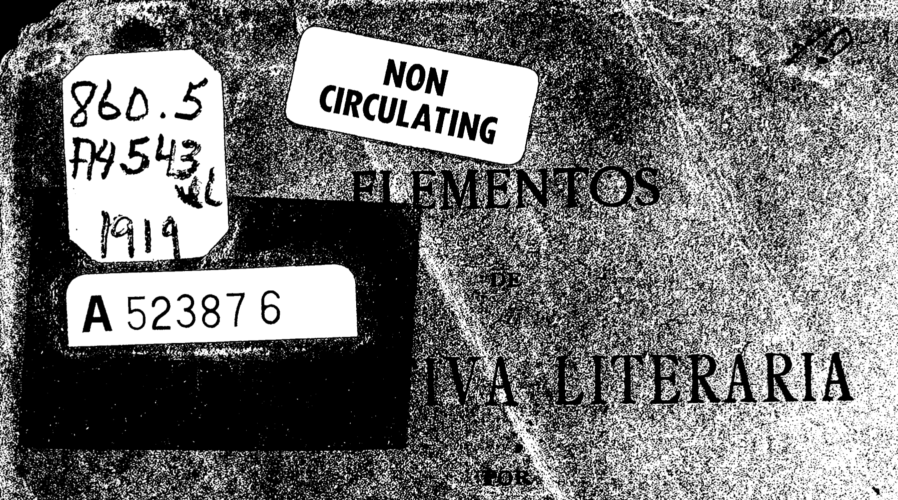




ELEMENTOS

DE

[redacted]IVA LITERARIA

POR

NARCISO ALONSO CORTÉS

SEXTA EDICIÓN

VALLADOLID
Talleres Tipográficos «Cuesta»
Macías Picavea, 40
1919

ELEMENTOS
DE
PRECEPTIVA LITERARIA

ELEMENTOS

DE

PRECEPTIVA LITERARIA

POR

NARCISO ALONSO CORTÉS

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS Y EN DERECHO,
CATEDRÁTICO POR OPOSICIÓN,
INDIVIDUO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE VALLADOLID,
C. DE LAS REALES ACADEMIAS ESPAÑOLA
Y DE LA HISTORIA, ETC.

SEXTA EDICIÓN

VALLADOLID
Talleres Tipográficos «Cuesta»
Macías Picavea, 40
1919

PRECEPTIVA LITERARIA

PRELIMINARES

I

Preceptiva literaria.—Bellas Artes

PRECEPTIVA LITERARIA.—La *Preceptiva literaria* estudia la producción de la obra literaria y los elementos de que consta.

Obras literarias son las realizadas, dentro de ciertas condiciones, por medio de la palabra escrita o hablada. Una novela, una poesía, un discurso, son obras literarias.

Equivale la *Preceptiva literaria* a lo que tradicionalmente ha venido llamándose *Retórica* y *Poética*. Desde el tiempo del griego Córax de Siracusa llamóse *Retórica* (de *reo*, yo hablo, y *retor*, orador), al *arte de persuadir;* de manera que sólo se refería a uno de los géneros literarios, la *Oratoria,* con exclusión de los demás. Otros retóricos griegos y latinos la definieron como *el arte de bien decir;* pero aunque esta definición parece más comprensiva, es lo cierto que la Retórica clásica limitó casi siempre su misión a promulgar preceptos relativos a la oratoria.

La palabra *Poética* (de *poieo,* yo hago), significa etimológicamente *acción* o *creación.* Esta etimología se explica por la elevada idea que en la antigüedad consideraba la creación poética como la más excelente de todas las humanas. La Poética, pues, refiérese al estudio de la Poesía, que nosotros haremos más adelante.

Unidos más tarde los dos conceptos de *Retórica* y *Poética,* se amplió su significado pasando a representar el estudio referente a la formación de todas las obras literarias, que es lo que hoy se llama *Preceptiva literaria.*

Bellas artes.—Las obras literarias son producto de la *Literatura*, una de las Bellas Artes. Arte es un trabajo que produce obras de sobresaliente delicadeza.

Modernamente se han hecho variadas divisiones de las Bellas Artes; pero durante muchos años ha prevalecido la que admitía estas cinco: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Poesía. Esta última debe sustituirse por la Literatura, que tiene un campo más extenso.

La Arquitectura, para realizar la belleza, emplea la materia en sus tres dimensiones, utilizando la piedra, ladrillo, madera, cal, etc., y se vale del dibujo, la perspectiva y la combinación de las grandes masas.

La Escultura usa de iguales materias, pero modelando en ellas formas estatuarias, o simplemente relieves. Se vale también del dibujo, aplicado a las masas y a las superficies, de la composición, la perspectiva y a veces el colorido. No ofrece la extensión y grandiosidad de la Arquitectura, pero en cambio es menos

utilitaria y puede expresar las pasiones y los sentimientos, representando individuos y grupos en muy diversas situaciones y actitudes.

La Pintura sirve para reproducir todas las circunstancias del mundo exterior, valiéndose del dibujo, el color y la perspectiva. Aunque los medios de que se vale son de igual índole que los de las anteriores, parece como que se emancipa más de la materia. La esfera de acción de la Pintura es muy amplia, pues en un cuadro pueden representarse hombres, animales, paisajes, y, en suma, cuanto en la naturaleza existe o ha existido, más todo cuanto se engendre en la fantasía del artista.

La Música tiene como medio de expresión el sonido sujeto a leyes rítmicas. Ofrece sobre las anteriores la ventaja de abrazar situaciones sucesivas, por lo cual el artista puede, en el desenvolvimiento de la composición musical, expresar estados diferentes y aun opuestos.

II

Literatura.—Plan para el estudio de la Preceptiva literaria

Literatura.—El arte literario o Literatura tiene como medio de expresión *la palabra*, hablada o escrita.

De aquí se deduce que la Literatura dispone de un recurso precioso para expresar la belleza. Con la palabra se pueden expresar todos los pensamientos,

sentimientos y voliciones; con la palabra puede representarse cuanto en el mundo físico existe y cuanto la imaginación del artista crea; con la palabra, en fin, nada escapa a las creaciones del arte.

La Literatura abarca todas las obras literarias que se han producido, producen y producirán en la vida del hombre; no sólo las que llegaron a escribirse, sino las que se transmitieron por la tradición oral.

No es, pues, el arte literario o Literatura, como muchos creen, la colección de reglas para escribir obras literarias, sino la realización de esas reglas, para producir las obras; como tampoco el arte pictórico o Pintura es la colección de reglas para pintar, sino el acto mismo de pintar.

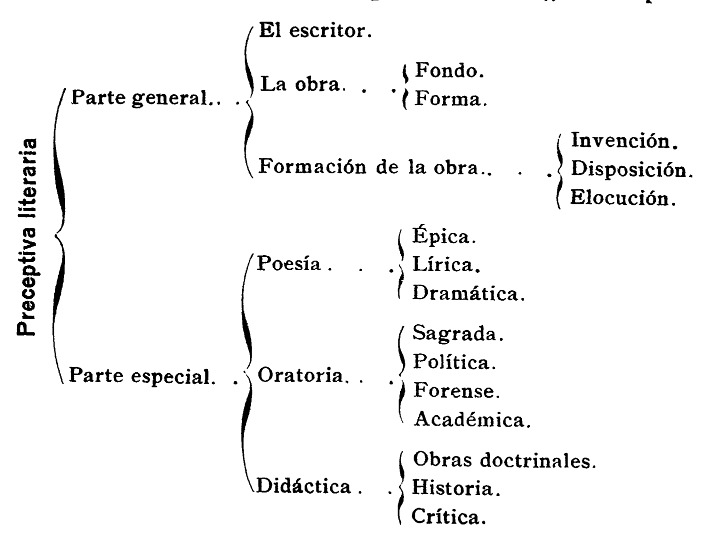
No obstante esto, conviene advertir que la palabra *Literatura* se emplea también en otra acepción, significando «la ciencia consagrada al estudio y producción de las obras literarias». En este sentido, la Preceptiva literaria es una rama de la Literatura.

§ Sabiendo ya lo que es, como arte bella, la *Literatura*, se comprenderá que bajo la denominación de *Literatura universal* están contenidas todas las obras literarias producidas en el mundo, como al decir *Literatura griega, Literatura española* o *Literatura inglesa,* incluímos las correspondientes a Grecia, España o Inglaterra. Además, en todas las naciones existen dos tendencias que se llaman *Literatura popular* y *Literatura erudita,* si bien ambas son manifestaciones de una Literatura misma. La primera es la formada por las obras literarias, escritas o recitadas, que por su sencillez y el espíritu que las informa

circulan entre la gente del pueblo, y han sido imaginadas, o por autores anónimos, o por otros que con los sentimientos del pueblo están identificados. La segunda abraza las composiciones producidas por autores de mayor ilustración, y que por eso mismo no llegan a la masa popular. Los cantares populares y las poesías de Núñez de Arce pueden servir de ejemplo respectivo.

Se dice también con frecuencia: *Literatura dramática, Literatura filosófica*, etc. Fácilmente se comprende lo que cada denominación de éstas representa, debiendo observarse que en realidad la palabra *Literatura* no cambia de significado, pues siempre designa un número de obras literarias, en forma más o menos limitada.

Plan de la Preceptiva literaria.—Para el estudio de la Preceptiva literaria seguiremos el siguiente plan:



PARTE GENERAL

Sección primera.—El escritor

Facultades generales

El escritor.—Llámase artista literario o escritor (de *escriptor-oris)*, al autor de la obra literaria. No es escritor todo el que escribe, sino solamente el que produce *obras literarias,* que él mismo imagina o reviste de formas bellas.

Como el alcance de la palabra *escritor* es muy vago, y a más de eso hay quien, como los que pronuncian discursos, aun sin escribir nada son artistas literarios, éstos suelen recibir el nombre del género que cultivan, y así se dice *poeta, novelista, orador*, etcétera.

§ El escritor, para ser tal, ha de tener ciertas facultades que le comunican la *aptitud* y se manifiestan en la *vocación.*

Aptitud es la disposición especial de un individuo para el cultivo de una rama determinada de la actividad. En el escritor, por tanto, la *aptitud* será su disposición para la literatura, y obedecerá, naturalmente, a tener las facultades necesarias.

La *vocación*—de *vocare*, llamar—, es la inclinación hacia un estado, profesión o aficiones, que atraen irresistiblemente al individuo. Quien tenga *vocación* de escritor, sentirá que ella le impulsa al cultivo de la literatura.

FACULTADES GENERALES.—Entre las facultades del escritor, hay que contar en primer término las que, siendo comunes a todos los hombres, constituyen la fuente de toda actividad.

La *inteligencia* permite al escritor adquirir los conocimientos que ha de utilizar en su obra, y mediante la *razón* los amplía, compara y modifica. La razón, mirando bajo diferentes aspectos los elementos proporcionados por las demás facultades, regulando la acción de todas ellas, y en especial de la imaginación, que a grandes extravíos está expuesta, somete la obra literaria a determinadas condiciones.

La facultad intelectiva, para realizar estas funciones, se vale de la *observación* y la *reflexión*. Por la primera permanece atenta a los hechos exteriores; por la segunda se reconcentra en sí misma para observar sus propias operaciones.

§ La *memoria* suministra al escritor, cuando le son precisos, los elementos con anterioridad recogidos. Con mucha frecuencia necesita éste, para la pintura de tipos, escenas o paisajes que ha visto, llamar en su auxilio a la memoria, facilitando al mismo tiempo el ejercicio de la imaginación. En otras ocasiones recuerda ideas que concibió o adquirió en tiempos anteriores, y las pone a contribución en el desarrollo de su obra.

§ La *imaginación* o *fantasía* tiene la propiedad de crear, merced a la evocación y asociación de ideas preexistentes, otras ideas generalmente compuestas, o sea de formar nuevas creaciones.

El escritor, por tanto, se vale de la imaginación o fantasía para combinar las ideas e imágenes percibidas anteriormente, presentándonos cuadros, personajes y figuras que no pertenecen al mundo real, pero que llegan a parecernos reales, porque están formados con cualidades dispersas de otros que existen.

Por el transcendental papel que juega la imaginación en la obra literaria, es necesario evitar los peligros que su exagerada supremacía ofrece. Si el escritor se abandona libremente a su imaginación sin someterla a otras facultades, se expone a producir obras disparatadas y absurdas. Es necesario, pues, que sus excesos estén limitados por el entendimiento y la voluntad, que no en vano se ha llamado a la imaginación *la loca de la casa*.

§ Facultad esencialísima para el escritor es también la *sensibilidad,* o, si se quiere, el estado de la misma que se llama *sentimiento*.

Es *sentimiento* toda modificación agradable o desagradable ocasionada por una impresión moral. El vulgo llama sólo sentimiento al efecto de las impresiones dolorosas, confundiéndole con la pena o la tristeza; pero esta creencia es equivocada. Lo mismo es sentimiento la pena de un hijo por la muerte de su padre, que la alegría experimentada a consecuencia de un acontecimiento feliz.

El escritor tiene que *sentirse* impresionado ante

los hechos susceptibles de producir placer o dolor. En vano poseería las restantes facultades si permaneciera indiferente y frío a las más vivas impresiones, porque ni su entendimiento llegaría a fijarse en los hechos, ni aunque se fijara, comunicaría a la imaginación la animación suficiente. El sentimiento, por tanto, es la facultad que da calor y vida a la producción literaria [1].

No conviene, sin embargo, que el escritor exagere la nota del sentimiento e incurra en el *sentimentalismo* o en la *sensiblería,* que consisten en afectarse con exceso, comunicando a la producción literaria un tinte llorón y empalagoso.

IV

Facultades artísticas.—El estilo

Facultades artísticas. — Hay otras facultades, o más bien cualidades, que pudiéramos llamar *artísticas,* porque sin ser privativas al escritor ni a los demás artistas, en ellos se manifiestan principalmente. Tales son el *estilo,* el *carácter,* el *buen gusto,* la *inspiración,* la *originalidad,* la *habilidad técnica*, el *ingenio* y el *genio.*

---

[1] Horacio decía:

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.

(Si quieres que yo llore, primero has de mostrar tú mismo tu dolor; entonces me impresionarán tus desgracias).

Estilo.—Cualidad muy importante del escritor, no de la obra, como generalmente se dice, es el *estilo.* Los antiguos llamaron *estilo* (del griego *stulos)* a un punzón de cobre, hierro, marfil u otra materia con que escribían sobre tablillas enceradas o ceruseadas; pero esa misma palabra, por extensión, pasó a significar la cualidad que, más que todas, caracteriza al escritor.

Cuando el escritor escribe, va exteriorizando los rasgos de su peculiar temperamento literario, por decirlo así; y ese *algo* que se revela en el escrito, y que flota sobre todo él, forma lo que se llama *estilo.* Si se dice a varios escritores que escriban sobre un mismo asunto, lo harán de modo diferente, no sólo en las palabras, sino en el giro, en el *espíritu* que infundan a su producción.

El estilo, por tanto, es una cualidad del escritor, en que se manifiesta la singular individualidad artística de éste, impresa en el pensamiento y el lenguaje juntamente [1].

Es de advertir que la palabra *estilo* no se emplea sólo en Literatura, sino también en otras artes bellas, y siempre con el mismo significado. Así se dice en Arquitectura *estilo gótico, estilo churrigueresco,* etc., y en Pintura *estilo flamenco, estilo sevillano,* etc.

§ Del estilo han hecho los retóricos muchas divi-

---

[1] Buffon, en su *Discours de réception à l'Academie française*, dijo que «le style es *de* l'homme même», queriendo significar que el plan y el orden de las ideas son del escritor, mientras las ideas mismas pueden ser suyas o ajenas. Pero modificada la frase en ediciones posteriores, se hizo establecer a Buffon, sin él pensarlo, la teoría de que *el estilo es el hombre,* muy exacta por otra parte.



siones, que hoy, por lo general, no tienen más valor que el puramente histórico. He aquí algunas:

Por el ornato le dividieron en *árido, llano, limpio, elegante* y *florido*. Llamáronle también, atendiendo a la misma razón, *lacónico, ático, asiático* y *rodio*. El primero, que recibió su nombre de los *lacónicos* o *lacedemonios,* habitantes de Esparta, presentaba los pensamientos concisa y enérgicamente; el segundo, llamado así de los atenienses, se caracterizaba por su sencillez y elegancia; el asiático, denominado de esta manera por recordar la fastuosidad oriental, era abundante en galas y adornos; y el rodio formaba un término medio entre estos dos últimos.

Por su fuerza y vehemencia, en *nervioso* o *enérgico* y *débil* o *lánguido*.

Por la mayor o menor amplitud con que están desenvueltas las ideas, hay estilo *conciso* y *difuso*.

Por la tendencia que en él predomine, puede ser el estilo *patético, serio, jocoso, bello, sublime, humorístico,* etc., denominaciones que se comprenderán fácilmente, relacionándolas con otros estudios de la Preceptiva literaria. Y por la semejanza que guarde con el carácter propio de cada uno de los géneros literarios, puede ser el estilo *novelesco, oratorio, epistolar, lírico, épico, trágico,* etc.

Por la singularidad del individuo, el estilo recibe tantos nombres como escritores han sabido crearse un estilo propio e inconfundible, y, al mismo tiempo, de mérito reconocido. Así se dice estilo *pindárico, demostino, ciceroniano, virgiliano, horaciano, cervantino, campoamorino,* etc.

§ Mucho se ha discutido sobre *si es posible adquirir un estilo propio.* Tratándose de una cualidad en que la educación juega papel importante, es indudable que puede adquirirse un estilo y modificarse el que se tiene, supuestas siempre las indispensables facultades naturales [1].

§ En ocasiones aparecen ciertos escritores que tienen un estilo semejante, formando un grupo que se llama *escuela literaria.* Generalmente, estas escuelas son iniciadas por un escritor de superiores facultades, a quien imitan numerosos discípulos; pero puede ocurrir que esa escuela no tenga maestro, sino que sus partidarios coincidan en el estilo por determinadas influencias.

En otras artes es más frecuente el *estilo colectivo,* y las denominaciones *estilo románico, estilo gótico,* etcétera, en Arquitectura, y *estilo flamenco, estilo italiano,* etc., en Pintura, expresan los caracteres de una escuela determinada; pero ni en esas artes es raro que un solo artista represente el estilo *(estilo churrigueresco, estilo rafaelesco),* ni en Literatura escasean tampoco *las escuelas.*

---

[1] Para esto los escritores clásicos, y especialmente Quintiliano, daban las siguientes reglas: 1.ª Meditar profundamente el asunto sobre que se va a escribir *(Plerumque optima verba rebus coherent, et cernuntur suo lumine).* 2.ª Componer frecuentemente, para adquirir costumbre *(Moram et sollicitudinem initiis impero. Nam primum hoc constituendum, et obtinendum est, ut quam optimè scribamus: celeritatem dabit consuetudo).* 3.ª Familiarizarnos con el estilo de los mejores escritores *(Optima legendo atque audiendo).* 4.ª No poner tanta atención en el estilo, que nos olvidemos de los pensamientos *(Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem).*

§ Quien, sin facultades o sin preparación para ello, pretende mostrar estilo propio o imitar el de los grandes escritores, y con este fin va rebuscando palabras, giros y rasgos, sólo consigue caer en la afectación, y en vez de estilo tiene lo que se llama *manera*. También incurre en la *manera* el que, aun teniendo facultades, en su deseo de conseguir un estilo original, diferente al de todos, exagera deliberadamente las distintas circunstancias de la expresión.

§ *Carácter* es el modo de ser peculiar y privativo de cada individuo. Todos los hombres tienen un sello personal, que depende ante todo de las facultades de su alma, influídas por ciertas condiciones físicas, como el temperamento, la salud, el régimen y el clima: esto es lo que constituye el *carácter*. Con razón se ha dicho, pues, que lo que la fisonomía es al cuerpo, es el carácter al alma.

El carácter guarda mucha relación con el estilo, y en él se refleja.

V

Cualidades artísticas (continuación).

§ El *buen gusto* es una cualidad que sirve al escritor para apreciar la belleza y para expresarla sin extravíos ni equivocaciones. Su esencia estriba, por consiguiente, en percibir la belleza de un modo exacto y delicado. El escritor que no tenga *buen gusto* entenderá y desarrollará torcidamente el asunto de sus obras, porque esta cualidad afecta tanto al fondo como a la forma.

Todos los hombres tienen *gusto,* porque a todos les agradan o les disgustan las cosas; pero el *buen gusto* está en ellos desarrollado de modo muy diferente. Además, en la mayor parte de los casos, la gente ejerce el *buen gusto* de modo pasivo, limitándose a señalar lo que le parece bonito o feo, pero el artista tiene que demostrarlo en sus obras.

§ La *originalidad* es una cualidad por la que el escritor encuentra ideas nuevas, que a nadie antes que a él se le han ocurrido. Pero esto es muy difícil, está reservado al *genio,* y por eso la originalidad se busca casi siempre en la *forma* más que en el *fondo*, es decir, expresando ideas ya conocidas, pero de un modo nuevo. Cualquiera sabe decir, por ejemplo, que *llegó la primavera;* pero Campoamor lo expresa diciendo que

con sus tibias y rosadas manos
la primavera hospitalaria abría
sus puertas a los pájaros lejanos.

Quien, sin facultades para ello, quiere hacer gala de originalidad más o menos afectadamente, consigue sólo una novedad rara y violenta, que se llama *extravagancia.*

Opuesta a la originalidad es la *imitación,* que consiste en escribir obras tomando por modelo las de otros autores. La imitación es permitida en literatura, siempre que no llegue al servilismo. Todo escritor que se precie en algo, podrá revelar la influencia de tal o cual modelo, pero jamás una deprimente sumisión. En una palabra, la imitación debe referirse no tanto a los pensamientos cuanto al *estilo.*

Diferente a la *imitación* y a ciertas coincidencias *(analogía de asuntos y de ideas, reminiscencias)*, es el *plagio*. Llámase *plagio* a la usurpación de las ideas, con algunas variaciones en la forma. Es decir, que un escritor *plagia* a otro cuando se apodera de las ideas contenidas en una obra suya, y modificando un poco la forma, para que no parezca la misma, la hace pasar como propia. Así como la *imitación* es lícita dentro del arte, el plagio, en buena doctrina, no puede admitirse.

§ La *inspiración*, más bien que facultad, es una situación, un estado, durante el cual el escritor realiza la producción literaria con más facilidad y perfección que de ordinario.

La inspiración no es permanente en el escritor; es un momento, más o menos largo, en que las facultades funcionan en su mayor brillantez. Sin embargo, hay escritores, y sobre todo poetas, en quienes ese estado se reproduce con mayor frecuencia, y de ellos se dice que son *inspirados*.

§ La *habilidad técnica* consiste en manejar con facilidad y soltura el medio de expresión. Tendrá *habilidad técnica*, por tanto, el escritor que sin trabajo ni esfuerzo use del lenguaje y le acomode a la forma especial de cada género literario.

En la habilidad técnica influye mucho la educación, pues claro está que quien posea, entre otras cosas, un absoluto dominio del idioma, tiene mucho adelantado para conseguirla; pero es realmente una disposición natural. Hay personas, por ejemplo, que sin conocimientos de Preceptiva literaria ni de otro

género, hasta sin saber leer, componen poesías con mucha destreza.

§ *Ingenio* es una facultad que resulta de poseer las anteriores convenientemente desarrolladas, y en virtud de la cual el escritor produce con regularidad, delicadeza y arte. También se llama *ingenio* a la persona misma que posee esta facultad.

El ingenio perfecciona sus facultades con el estudio, y muchas veces se limita a combinar las creaciones del genio, del cual es casi siempre imitador o discípulo. Debe menos que el genio a la naturaleza, y más al trabajo.

§ *Genio* es la fuerza creadora del espíritu en su más alto grado, designándose también con ese nombre al ser privilegiado que la posee.

El genio es el artista por excelencia; el que posee las facultades en su total desenvolvimiento y perfección; el que alcanza la inspiración más brillante; el que crea, en fin, obras admirables e imperecederas.

El genio nace; debe a la naturaleza sus prodigiosas facultades, por lo cual espontáneamente forma sus creaciones. Pero no se deduzca de esto que rechaza la educación, conveniente para encauzar su obra.

El genio es creador. No necesita aprovechar ni modificar las obras de los demás, no es imitador ni discípulo de nadie, y siempre pone en sus producciones un sello propio, encontrando ideas y relaciones que escapan a los otros hombres. Una de sus cualidades salientes es, por tanto, la *originalidad*.

Educación del escritor.—El escritor necesita educar sus facultades y adquirir una cultura esmerada. Entre sus conocimientos deben figurar con preferencia la Filosofía, que le enseñará los principios fundamentales de la vida y de la ciencia; la Historia, que le dará el conocimiento positivo del hombre e infundirá en sus producciones carácter nacional; la Gramática, a cuyos preceptos debe atenerse siempre que escriba; la Literatura, de todo punto indispensable, puesto que en ella se estudia el organismo y producción de la obra literaria. Muy conveniente le será también poseer otras lenguas, tanto clásicas como modernas, con lo cual tendrá un conocimiento científico de la suya propia y podrá leer las obras de los grandes modelos en su idioma original.

Por lo que hace a nuestra asignatura, claro es que ha de formar parte integrante de su caudal científico, guiándole y oriéntándole en su tarea. Mucho han discutido los retóricos la cuestión de las *reglas,* o sean las máximas y preceptos a los cuales debe someterse el escritor para la formación de su obra. Hoy esta discusión no tiene razón de ser, porque si bien la moderna Preceptiva literaria formula reglas, debe hacerlo con la suficiente amplitud de miras para que la libre inspiración del artista juegue todo su papel.

Cosa indispensable al escritor es la *lectura de modelos*. A fin de formar su gusto y perfeccionar su lenguaje, debe leer con atención las obras de los *clásicos*, es decir, de los autores más eminentes de todas las naciones, que por su reconocida superio-

ridad sobre los demás, tienen la autoridad de cosa juzgada.

Leerá, pues, ante todo, a los clásicos españoles, como Cervantes, Lope, Quevedo, etc., y después, en el idioma original a ser posible, o sino en buenas traducciones, a los clásicos griegos y latinos, como Homero, Demóstenes, Virgilio, Horacio, Tito Livio, etcétera, y a los clásicos extranjeros de las modernas literaturas. No necesita un escritor, ciertamente, conocer a fondo la literatura francesa, la inglesa o la alemana; pero sería imperdonable que no procurase leer a determinados autores, como Molière, Shakespeare o Goethe.

Por último, el escritor debe ejercitar sobremanera la *observación,* leyendo atentamente en la naturaleza y estudiando en la vida diaria las costumbres, pasiones y pensamientos de los hombres, lenguaje usual del pueblo, etc., etc. Todo ello le proporcionará elementos que con frecuencia habrá de utilizar en sus obras.

Sección segunda.—La obra literaria

VI

La obra literaria.—Su fin.—La belleza

LA OBRA LITERARIA.—El escritor, como hemos visto, utiliza sus facultades para realizar una obra, mediante la palabra hablada o escrita; esta es la *obra literaria.*

Analizando la obra literaria, vemos que consta de dos elementos: *el fondo* y *la forma*. Pero cada uno de estos elementos no es uno y simple, sino vario y complejo: consta a su vez de otros distintos.

§ El *fondo* contiene lo íntimo y esencial de la obra. Los elementos que le constituyen, son tres: 1.° El fin. 2.° El pensamiento o idea capital. 3.° El asunto. Con un ejemplo se aclarará esto mejor que de otro modo.

Cervantes, al escribir el *Quijote,* se propuso, ante todo, realizar la belleza artística *(fin);* al mismo tiempo, quiso demostrar que la lectura de los libros de caballerías era perniciosa *(pensamiento o idea capital);* y para ello imaginó las aventuras de un hidalgo manchego que, acompañado de su escudero, hace varias salidas de su aldea *(asunto).*

De aquí se deduce que el pensamiento y el asunto pueden variar, y de hecho varían, en las diferentes obras, pero el fin será el mismo en todas: la *belleza artística.*

Algunos suponen que la obra literaria puede tener otros fines, pero nada más equivocado. Puede suceder, como veremos al hablar de la *idea capital* o *pensamiento,* que éste siga una tendencia o propósito determinado; pero sin olvidar nunca la realización de la belleza.

EL FIN: LA BELLEZA [1].—Es la belleza un atractivo

---

[1] Desde Baumgartem, escritor alemán del siglo XVIII, constituye el estudio de la belleza una ciencia que se llama *Estética.* Deliberadamente omitimos aquí las múltiples cuestiones suscitadas por la Estética moderna, conformándonos con decir sobre la belleza lo indispensable para nuestra asignatura y en la forma más asequible a jóvenes alumnos.



residente en determinadas manifestaciones de la naturaleza y del arte, y que depende principalmente de su corrección y armonía, ya físicas, ya morales.

La belleza actúa sobre todas las facultades del alma. Es, sin embargo, la sensibilidad la que más profundamente se impresiona, originándose lo que se llama *emoción estética.*

Esta emoción es agradable, pura y desinteresada. El placer que nuestro espíritu siente en presencia de lo bello, prodúcese sin que experimentemos ni deseemos otros efectos que los puramente estéticos. Lo bello, pues, no es lo verdadero, ni lo bueno, ni lo agradable, pudiéndose dar estas cualidades sin lo bello y éste sin ellas.

§ La belleza puede ser *física* y *espiritual.* La belleza *física* reside en los seres y objetos de la naturaleza (en este caso se llama *natural),* y en otros que son producto de la actividad humana.

Tanto en el mundo inorgánico, formado por los cuerpos celestes y minerales, como en el orgánico, que constituyen los vegetales y animales, hay numerosos ejemplos de belleza. La belleza física se percibe por medio de la vista y el oído, que son, según la expresión de Bain, las grandes avenidas por donde penetran hasta el espíritu las influencias estéticas. Algunos autores pretenden que los otros sentidos externos, olfato, tacto y gusto, intervienen también en la apreciación de la belleza; pero sería absurdo llamar bello al perfume de una flor, al contacto del terciopelo o al sabor de un manjar. Esto es confundir lo bello con lo agradable.

En relación con esto, existe la belleza de lo *óptico*; que reside principalmente en la forma y en los colores, y la de lo *acústico*, que se manifiesta en el sonido.

La belleza *espiritual* tiene su origen en el alma humana. Ciertas concepciones de la inteligencia, ciertos rasgos de la sensibilidad, ciertas determinaciones de la voluntad, producen en el ánimo de los demás hombres la emoción de lo bello [1].

El hombre, mediante las bellas artes, produce la belleza, tanto la física como la espiritual. Así se origina la *belleza artística.*

A realizar la *belleza artística* aspira el escritor. La obra literaria será bella cuando ostente esa reposada armonía, esa expresiva corrección que a la belleza caracterizan.

§ También puede realizar el escritor otras categorías estéticas que pasamos a enumerar.

---

[1] Bellos son muchos de los pensamientos puestos por los grandes escritores en sus obras; bello el acto de Leandro, pasando a nado el Helesponto para ver a su amada Hero; bella la resolución de César, al exclamar, pasando el Rubicón: *Alea jacta est.*

No falta, sin embargo, quien niegue la belleza moral, diciendo que las acciones llamadas bellas, como el salvamento de un náufrago, etc., se llaman así por un giro del lenguaje, pero son únicamente acciones virtuosas.

«No; la virtud no es la belleza—dice Chaignet.—El argumento con que se quiere confundirla se funda en un abuso de lenguaje, no es más que una metáfora. Las cosas que se llaman moralmente bellas son acciones simplemente morales, no entra en ellas absolutamente ningún elemento estético, y toda su belleza consiste en la *excelencia* de la virtud que resplandece y reina en ellas».

Admitamos que las acciones bellas, y aun los pensamientos bellos, se llamen así por una metáfora; pero lo cierto es que producen en nuestro espíritu la emoción de lo bello o de lo sublime.

§ Lo *bonito* o *lindo* es un grado inferior de lo bello; es lo bello en proporciones reducidas, la belleza en pequeño. Los estéticos convienen en que caracteriza a lo bonito la falta de poder y de grandeza, pero no de grandeza material, sino moral. El objeto *bello* excita enérgicamente nuestras más elevadas facultades; el objeto *bonito* produce una excitación mucho más débil, que no alcanza las esferas superiores de la idea y del sentimiento.

Prueba de las relaciones entre lo bello y lo bonito, es que ambos tienen por contrario a *lo feo*.

§ Lo *feo* es, por tanto, lo contrario de lo bello. Para que lo feo sea tal, es necesario no tan sólo que falten las cualidades propias de lo bello, sino que existan las contrarias.

VII

Lo Sublime y lo Cómico

Lo SUBLIME.—Lo *sublime* es la expresión de un poder o de una grandeza que rebasan los límites de lo humano. Cuando ese poder y esa fuerza, o la idea que representan, no pueden ser comprendidos por nuestro espíritu, que experimenta el vago sentimiento de lo infinito, prodúcese lo *sublime*.

La corrección y la armonía, propias de lo bello, faltan generalmente en lo sublime. Y así como lo bello nos inspira un tranquilo sentimiento de delectación, lo sublime le causa de asombro y sobrecogimiento.

También lo sublime puede ser *físico* y *espiritual*. El primero está representado principalmente en los grandes espectáculos de la naturaleza; el segundo en las concepciones, sentimientos y acciones a que, en casos excepcionales, llegan los hombres en alas del genio, la abnegación o el entusiasmo [1].

El artista, y por consiguiente el literato, pueden también dar entrada en sus obras a lo sublime. Lo *sublime artístico* descansa principalmente en lo sublime moral, y en literatura da muchas veces origen a *lo trágico*.

Lo trágico es, por tanto, una manifestación de lo sublime, que tiene su fundamento en los terribles conflictos a que da lugar la lucha del hombre con el destino o con sus propias pasiones.

Cuando, sin llegar a lo trágico, hay una gran exaltación de sentimiento, producida por el dolor al chocar con un alma vigorosa y abnegada, y que nos conmueve profundamente, origínase lo *patético* [2]. El lugar

---

[1] Cítanse como ejemplos de sublime físico el mar, unas veces tranquilo y otras agitado; las inmensas montañas que parecen tocar en el cielo; las selvas vírgenes y enmarañadas; las murallas antiguas que han presenciado inmóviles el paso de los siglos; el volcán arrojando torrentes de lava, y muchos más. Como ejemplos de sublime moral, las acciones de abnegación y heroísmo, como el rasgo de Hernán Cortés destruyendo las naves para evitar la retirada y entregarse al triunfo o a la muerte.

[2] Ejemplo de sublime artístico o *trágico* tenemos en el *Edipo rey*, de Sófocles, donde el protagonista se arranca los ojos al saber que ha dado muerte a su padre en cumplimiento del oráculo. Como ejemplo de patético puede citarse *El delincuente honrado*, de Jovellanos, donde, condenado a muerte el protagonista por haber matado



intermedio entre lo trágico y lo patético, está ocupado por lo *dramático.*

Lo CÓMICO.—*Lo cómico* se produce por la falsa interpretación de los ideales, los hechos y las palabras, o por el contraste que entre ellos surge.

Cuando vemos en el teatro a los personajes de una obra cómica, reímos al observar que la equivocada apreciación de las cosas da a sus palabras, y aun al desarrollo de la acción en que intervienen, un giro bien distinto al que lógicamente podría esperarse.

Lo cómico, pues, dirígese a la razón, y produce la risa, o por lo menos el solaz y regocijo del ánimo.

Cuando el sujeto se halla en situación falsa, no sólo ignorando que lo está, sino suponiendo encontrarse en otra muy distinta, prodúcese *lo ridículo.* Éste, como lo cómico, nos induce a la risa; pero mezclada de cierta lástima, por ver al individuo en una situación triste o desairada [1].

Lo *cómico* es elemento de gran importancia en literatura; no así *lo ridículo*, utilizado por los escritores con menos frecuencia.

---

en legítima defensa al primer marido de su esposa, hombre provocador y disipado, vemos las tribulaciones padecidas por ésta, por un amigo fiel y por un padre desdichado, quien, para mayor conflicto dramático, había actuado como juez en la causa contra su hijo, ignorando que lo era; todo lo cual termina con un oportuno indulto real.

[1] Cómico es el personaje de *El médico a palos,* de Molière, rústico aldeano que, obligado a pasar por médico, so pena de llevar unos garrotazos, desempeña chuscamente su papel, soltando cuantos términos estrambóticos se le ocurren. Ridículo es *El lindo don Diego*, de Moreto, que se tiene por un asombro de gallardía y elegancia, consiguiendo que todos se burlen de él.



§ Una forma particular de lo cómico es lo *humorístico,* cuya expresión en el arte produce el *humorismo.* En el humorismo se funden y amalgaman, con brusquedades y rasgos geniales, la alegría y la tristeza, la burla y la ingenuidad, la mesura y la extravagancia, las manifestaciones más opuestas, en fin, del espíritu humano [1].

Lo GRACIOSO.—Lo *gracioso* consiste en cierta viveza y agilidad en la expresión, por lo cual dicen los estéticos que en los movimientos y en las actitudes reside la mejor gracia. Lo gracioso puede ir unido a lo bello y a lo feo, y el sentimiento que produce es íntimo y penetrante, generalmente de complacencia. La palabra *gracia* se emplea también en castellano para significar la *expresión de lo cómico;* y así, de un hombre que hace reir con sus palabras ocurrentes, se dice que tiene mucha gracia, que es *muy gracioso.*

Las citadas son las cualidades estéticas que más aplicación tienen al estudio de nuestra asignatura. Hay otras como lo *grandioso,* lo *magnífico,* lo *elegante,* lo *agradable,* etc., etc., de que no es posible hablar aquí.

---

[1] En vano se intentará explicar lo que es el humorismo. Para comprenderlo es necesario leer los inmortales capítulos del *Quijote;* es necesario conocer los *Sueños,* de Quevedo; es necesario saborear las páginas de los humoristas modernos, de Heine, de Hoffmann, de Richter.

El humorismo no es de ahora. Humoristas fueron Aristófanes, Luciano de Samosata y otros escritores de la antigüedad.

VIII

Idea capital en la obra literaria.—El asunto

Pensamiento o idea capital.—La belleza (dando a esta palabra una vasta comprensión, que abarque también las demás modalidades estéticas), constituye el fin de la obra literaria, según acabamos de ver. Examinemos ahora otro de los elementos que constituyen el fondo de la misma: el *pensamiento* o *idea capital.*

El pensamiento o idea capital de la obra, según lo comprueba el ejemplo más arriba aducido [1], es el concepto que en ella domina, y a desenvolver el cual se dirige el movimiento general de la misma.

La esfera de acción que el *pensamiento* o *idea capital* puede abarcar, es amplísima. El escritor, al concebir la idea capital, puede plantear y resolver desde las cuestiones más sencillas á los problemas más arduos, siempre que al mismo tiempo conspire a la realización de la belleza, fin de toda obra artística. [2].

Hay quien pretende que la obra literaria debe

---

[1] V. p. 24.

[2] En *El condenado por desconfiado,* de Tirso, el pensamiento capital es la demostración de que los pecadores arrepentidos a tiempo, alcanzan la salvación, mientras que los buenos, si no lo son hasta su última hora, pueden condenarse. En *Pedro Sánchez,* de Pereda, aquél tiende a probar lo dañoso que es echarse en el tráfago del mundo. *Antes de salir el sol,* de Hauptmann, va encaminado a poner de relieve la influencia del alcoholismo en la degeneración de las razas.



siempre tender a producir una enseñanza, bien moral y religiosa *(la moralidad literaria),* bien científica o de aplicación práctica *(el arte docente).* No es posible limitar de ese modo la idea o pensamiento capital. Habrá obras que reúnan, en efecto, esas condiciones; pero, aun no reuniéndolas, y aun siendo muy diferente su pensamiento capital, serán obras literarias, siempre que realicen como fin la belleza.

En las obras llamadas de *tesis*—que no es sino el pensamiento o idea capital—, se concede mucha importancia a este elemento. Debe advertirse, sin embargo, que en algunas obras falta o es insignificante, y que nunca se deben supeditar a él los demás elementos de la obra literaria [1].

El asunto.—El tercer elemento de los que constituyen el fondo de la obra literaria, es *el asunto.*

El *asunto,* llamado también *argumento,* es el contenido sintético de la obra [2]. El escritor, sin olvidar nunca el fin de toda obra literaria, tiene la misma libertad para la elección de asunto que para la de pensamiento capital, siempre que realice el interés.

Es interesante todo aquello que activa nuestra inteligencia, impresiona nuestra sensibilidad y reclama nuestra atención con insistencia [3].

---

[1] Por lo dicho se comprende el grave error que sufren los que han discutido sobre los *fines del arte.* Lo que realmente discutían no eran los fines, sino la idea, el pensamiento capital, la tendencia, si se quiere, de la obra artística, que puede ser muy varia aun permaneciendo inmutable el fin, que es siempre la *belleza.*

[2] V. el ejemplo alegado en la pág. 24.

[3] En este lugar colocaban los retóricos clásicos el *Arte tópica,* formulando reglas encaminadas tanto a desarrollar los asuntos, como

Los asuntos, por tanto, pueden estar tomados de la realidad y ser *verdaderos,* o solamente tener apariencias de verdad, y en este caso son *verosímiles.* La *verosimilitud,* pues, reside en aquellos hechos que, si no sucedieron, pudieron suceder [1]. Algunos asuntos, por último, no son verdaderos ni verosímiles, sino fantásticos.

Los llamados *realistas* pretenden que el escritor ha de buscar siempre el asunto de sus obras en la fiel imitación de la naturaleza, tal como aparece ante nosotros, mientras que los *idealistas* sostienen que el artista, con la fuerza poderosa de su fantasía, debe enaltecer e idealizar la naturaleza externa [2]. La moderna

---

a buscar pruebas para persuadir. Llamaban *tópicos o lugares comunes* a los recursos empleados con tal objeto.

No hemos de repetir aquí la complicada y arcaica doctrina de los tópicos. Los mismos retóricos clásicos reconocían su inutilidad, sin un conocimiento exacto del asunto:

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

1 Ejemplo de verdad *científica* o *histórica* tenemos en las palabras siguientes, que expresan hechos reales y efectivos: «La luna es un satélite de la tierra». «Colón descubrió el Nuevo Mundo». Ejemplo de verosimilitud tenemos en el *Quijote,* porque si bien aquellos personajes y aventuras no han existido nunca, tienen tal apariencia de verdaderos, que pudieran tomarse como tales.

2 Dentro ya de la escuela realista, algunos de sus partidarios dicen que el artista debe abstenerse de imitar lo que en la naturaleza hay de feo, de grosero, de abyecto; mientras que otros *(naturalistas),* opinan que cuanto se encuentra en la naturaleza, sea feo o hermoso, noble o innoble, cae dentro de la esfera artística. Esto último no puede aceptarse.

Entre los idealistas, opinan algunos que el ideal se alcanzó ya en

literatura, libre de exclusivismos, válese indistintamente de uno y otro recurso para conseguir la belleza.

§ Todo asunto necesita tener su natural desenvolvimiento o *desarrollo,* mediante una serie de *pensamientos.* En los capítulos que siguen haremos este estudio.

XI

Desarrollo del asunto: Acción.—Personajes.· Pensamientos

Desarrollo del asunto.—El asunto de toda obra literaria se desarrolla mediante una serie de actos o ideas convenientemente enlazados. Este desarrollo se hará de distinto modo, según el género literario a que la obra pertenezca; pero, en términos generales, ha de distinguirse por la claridad y el orden.

Algunas obras, por la abundancia y complicación de los hechos que forman su asunto, ofrecen en éste mayor movimiento, dando lugar a lo que se llama *acción*[1].

Acción.—*Acción* es la serie de hechos y sucesos enlazados entre sí de tal suerte, que conducen a dejar completo y terminado un asunto.

---

el arte clásico de Grecia y Roma, y que en él deben buscar los modernos artistas sus modelos; al paso que otros creen que, sin abandonar su carácter idealista, pueden las obras artísticas modificarse con el progreso.

[1] Compárese, por ejemplo, un libro de enseñanza con una obra de teatro. En aquél no hay complicación ninguna de hechos, y el desarrollo se hace lógica y sencillamente; en éste se sucede una serie de acontecimientos que reproducen un cuadro de la vida humana.



La acción debe reunir ciertas condiciones, como son: *unidad, variedad, integridad* e *interés.*

La acción es *una* cuando los hechos y sucesos que la forman, por su conexión y relaciones, producen la impresión de un todo orgánico.

La acción es *varia,* cuando, sin faltar a la unidad, ofrece la riqueza de incidentes y el número de personajes necesarios para el oportuno desarrollo del asunto. A dar mayor variedad a la acción contribuyen los *episodios,* o sean ciertas acciones secundarias insertas en la principal e independientes de su asunto. Los episodios deben ser traídos por las circunstancias en lugar oportuno, y guardarán una extensión proporcionada para que no distraigan demasiado del asunto principal.

Será *íntegra* la acción cuando comprenda los hechos precisos que reclama para su desenvolvimiento, constando de *exposición, nudo* y *desenlace.* En la *exposición* se presentan los hechos que motivan la acción; *nudo* es la parte en que la acción se complica, por la presencia de varios obstáculos; y *desenlace* es el término de la acción, por la desaparición de esos obstáculos. Estas tres partes deben presentarse con claridad y ser proporcionadas.

La acción será *interesante* cuando, á más de serlo el asunto, esté desarrollada con habilidad, cumpliéndose las anteriores condiciones [1].

Personajes.—En el desarrollo de su asunto, sobre todo cuando hay acción, el escritor puede valerse de

---

[1] V. la nota en la pág. 43.

personajes.—Las cualidades de éstos se manifiestan en los *caracteres,* que tienen suma importancia en la obra literaria.

Carácter—decíamos al hablar de las cualidades del escritor—es el modo de ser peculiar y privativo de cada individuo. Cuando el escritor da vida a los personajes de sus obras, una de sus mayores excelencias es crear *caracteres* que tengan sustantividad y valor propio.

Los caracteres suelen exteriorizarse en las *costumbres* y las *pasiones*. Las costumbres están representadas por la manera particular que cada hombre tiene de obrar en su vida ordinaria. Son *pasiones* los afectos violentos del ánimo.

Si las *costumbres* son propias del hombre en su estado normal, las *pasiones* obedecen a la exaltación de sus sentimientos o de sus deseos. La vida familiar, el cultivo de la tierra, etc., son costumbres; el amor, el odio, la ambición, etc., son pasiones.

Todas las pasiones pueden reducirse realmente a dos: el amor y el odio. La simpatía, el entusiasmo, la admiración, el agradecimiento, la ambición, etc., no son más que formas del amor; la cólera, la indignación, el horror, el miedo, etc., son sólo manifestaciones diversas del odio.

Los retóricos aconsejan que los personajes reúnan varias cualidades, como son: *igualdad* (que no se contradigan en ninguna parte de la obra), *conveniencia* (que tenga cada personaje las ideas y pasiones propias de su edad, sexo, país, etc.), *semejanza* (que sean como los presenten la historia o la tradición) y

variedad (que tenga cada uno diferente fisonomía moral). Claro es que, en casos determinados, pueden sufrir excepción estas cualidades.

El personaje principal de la obra, en rededor del cual gira el mayor interés de la acción, se llama *protagonista*. Es inútil discutir si el protagonista ha de ser bueno o malo. Será como deba ser, como la historia o la tradición le presenten, o como el escritor quiera crearle; pero siempre ha de tener cualidades que le den relieve y justifiquen su preeminente papel [1].

PENSAMIENTOS.—El desarrollo del asunto se verifica mediante una sucesión de pensamientos. Llámase *pensamiento* a cada una de las ideas parciales contenidas en una obra, o, como dicen los retóricos, «lo que queremos comunicar a nuestros semejantes cuando hablamos o escribimos» [2].

Como cualidades esenciales de los pensamientos, que deben darse en todos ellos, citaremos la *claridad*, *naturalidad* y *oportunidad*. Hay además pensamientos que reúnen una cualidad accidental: tales son los pensamientos *verdaderos*, *nuevos*, *profundos*, *enérgicos, ingeniosos* y *delicados*.

---

[1] Malvados o crueles son, entre otros muchos que pudieran citarse, los protagonistas de la *Fedra*, de Eurípides, de *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, y de *El Médico de su honra*, de Calderón.

[2] V. la nota de la pág. 43.

X

Cualidades de los pensamientos

§ La *claridad* de los pensamientos consiste en que se entiendan fácilmente y sin esfuerzo por las personas a quienes van dirigidos, supuesta en ellas la necesaria capacidad y preparación.

Los pensamientos que faltan a la claridad se llaman *obscuros*, *confusos*, *embrollados, enigmáticos, ininteligibles,* etc.

Pensamientos claros

Lísida, siempre acontece
y es firme ley sin mudanza,
que el bien es del que le alcanza
y no del que le merece.

(Quevedo).

§ La *naturalidad* de los pensamientos consiste en que aparezcan fácil y espontáneamente en el escritor, sin revelar esfuerzo alguno de su parte. En oposición a la naturalidad, llámanse *violentos, forzados* y *rebuscados* los pensamientos que demuestran premiosidad en el escritor, y *afectados*, *amanerados* e *hinchados,* los que ostentan una ampulosidad superflua y artificiosa.

Naturales

Si dices que la quería,
dices poco, Celio amigo;

si dices que la adoraba,
nada expresas mi cariño.
Deja que lo diga yo
con mi natural estilo:
«Me moría por ser suyo
y para llorarla vivo».

(AROLAS).

Afectados

Lloro Filis; mas es sin apariencia,
que sé dolerme, mas quejarme ignoro.
Lloro hacia el corazón; sepa que lloro
el dolor, pero no la diligencia.

(C. BOCÁNGEL UNZUETA).

§ La *oportunidad* consiste en presentar los pensamientos en el lugar y tiempo a propósito para ello. A esta cualidad puede referirse otra que llaman los retóricos *conformidad con el tono dominante de la obra,* pues claro está que de la *oportunidad* depende el que se usen pensamientos bellos en las obras bellas, pensamientos sublimes en las obras sublimes, etc.

§ La *verdad,* aunque cualidad muy importante, no acompaña siempre a los pensamientos literarios. En la obra literaria, según los casos, hay pensamientos verdaderos; los hay verosímiles; los hay que no son ni una cosa ni otra, y éstos tendrán seguramente alguna de las demás cualidades. Pero todos ellos, en su orden respectivo, deben atenerse a la lógica, guar-

dando consecuencia con su propia índole. Cuando esto no ocurre, se llaman falsos [1].

A la verosimilitud se oponen también los *anacronismos,* o sea la correspondencia errónea de los hechos con las fechas [2].

§ Llámanse pensamientos *profundos* los que tienen grande alcance y cuya inteligencia requiere alguna meditación; *enérgicos,* los que expresan una idea vigorosa que induce a la persuasión; *ingeniosos,* los que demuestran agudeza de entendimiento; *delicados,* los que se caracterizan ante todo por una sensibilidad exquisita; *nuevos,* los que revelan la originalidad del escritor, tal como ya se ha estudiado.

Profundos

¿Qué importa que las almas codiciosas
tengan por verdadero

---

[1] En otros términos: será *falso* el pensamiento que, *debiendo* ser verdadero, no lo sea; o el que, debiendo ser verosímil, no lo sea; ó el que, debiendo responder a un grado determinado de inverosimilitud, se aparte de él.

Ejemplos:

«Habiéndose cantado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos y *ahorcados,* este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle».

(HERMOSILLA).

Mientras el arroyuelo para oilla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava.

(GÓNGORA).

[2] Es un anacronismo, por ejemplo, decir, como un famoso novelista, que el Cid, al marchar a la guerra, dió un adiós de despedida a las torres de la catedral de Burgos.



que aquello que más vale es el dinero
porque compran con él todas las cosas,
si, al hacer un examen de conciencia,
tengo el dolor profundo
de ver que, en el bazar de la experiencia,
no compra todo el oro de este mundo
la paz de un solo día de inocencia?

(CAMPOAMOR).

Enérgicos

No es la revolución raudal de plata
que fertiliza la extendida vega:
es sorda inundación que se desata.
No es viva luz que se difunde grata,
sino confuso resplandor que ciega
y tormentoso vértigo que mata.

(NÚÑEZ DE ARCE).

Ingeniosos

En el cielo hay alboroto
porque faltan dos luceros:
¿sabes quién los ha encontrado,
morenita de ojos negros?

(V. R. AGUILERA).

Delicados

Deja espantos y temores,
Catalina, ¿qué te falta?
que en alas de mis amores
iré a la sierra más alta
por metales o por flores.
¿Quieres que trepando vaya

por los brazos de esa haya
y baje de sus pimpollos
de una tórtola los pollos
a que jueguen en tu saya?
. . . .

(A. Mira de Amescua).

§ Hay también pensamientos *bellos, sublimes, graciosos, humorísticos*, etc. cuyo carácter se comprenderá perfectamente en relación con lo expuesto en las nociones de Estética. Los que realizan lo cómico se llaman *chistes*, y son muy empleados en las obras del género festivo.

Bellos

Como produce estancamiento insano,
si es duradera, la apacible calma,
amo la tempestad embravecida,
que esparce los efluvios de la vida
al romper en los cielos o en el alma.

(José P. Velarde).

Sublimes

Y ese será el espíritu tremendo
cuya gigante voz sonará un día,
y a su voz, de la tierra irá saliendo
la triste raza que en su faz vivía.
La creación se romperá en sus brazos;
y cuando toque el orbe en su agonía,
cuando a su soplo el sol caiga en pedazos,
¿qué habrá ante Dios? La eternidad vacía.

(Zorrilla).

§ A realizar las cualidades mencionadas contribuyen mucho las *figuras de pensamiento* y los *tropos* (de que hablaremos más adelante), así como también las *imágenes*[1]. *Imagen* es la representación sensible de una idea. Sirva de ejemplo la siguiente, con que Góngora pinta el *amanecer:*

Tras la bermeja aurora el sol dorado
por las puertas salía del oriente,
ella de flores la rosada frente
y él de encendidos rayos coronado.

§ Merece advertirse que aunque aquí se han estudiado por separado las cualidades de los pensamientos, algunos de éstos pueden reunir dos o más.

También el *pensamiento* o *idea capital* y el *asunto,* en los casos correspondientes, pueden recibir el dictado de *nuevos, profundos, ingeniosos,* etc. [2]

---

[1] Realmente, éste era el lugar propio para hablar de los tropos y figuras de pensamiento; pero, por seguir la tradición, los incluiremos en el lenguaje figurado.

[2] Valiéndonos del mismo ejemplo del *Quijote,* recapitulemos ahora todo lo dicho sobre el fondo de la obra literaria.

Fin: La belleza artística (en varios de sus aspectos).

Pensamiento o *idea capital:* La lectura de los libros de caballerías era dañosa para los hombres de juicio poco sólido.

Asunto: Un individuo, gran lector de libros de caballerías, da en la locura de imitar a sus héroes, y se lanza en busca de aventuras, cometiendo los mayores desatinos.

Acción: Alonso Quijano o Quijada, hidalgo manchego, resuelto a profesar en la caballería andante, limpia unas armas viejas, y tomando el nombre de *Don Quijote de la Mancha,* jinete en su caballo, al cual llama *Rocinante,* sale al campo deseoso de realizar singulares hazañas; en una venta, que toma por castillo, hace que le armen caballero, y volviendo, después de varios incidentes, a su

IX

Forma de la obra literaria.—El lenguaje

El lenguaje.—Terminado lo referente al fondo de la obra literaria, pasemos a hablar de la forma.

Los pensamientos, elementos más simples del fondo, se expresan por medio del *lenguaje*, el cual constituye, por tanto, la forma de la obra literaria.

Existe tal relación entre el pensamiento y el lenguaje, que no es posible hablar sin haber antes pensado, ni el pensamiento sirve de nada si no se exterioriza. En la obra literaria uno y otro elemento son igualmente importantes.

§ Llámase *lenguaje* al conjunto de signos o sonidos con que los seres inteligentes se comunican entre sí.

El lenguaje puede ser *mímico* y *fónico*. En el primero la expresión se hace por medio de gestos y ademanes; en el segundo, por medio del sonido.

El lenguaje mímico, como exclusivo medio de

---

casa, toma de escudero a un aldeano, y ya en su compañía, emprende sus aventuras caballerescas *(exposición)*.—Le ocurren aventuras como la de los molinos de viento, del vizcaíno, de los yangüeses, del cuerpo muerto, de los batanes, de los leones, etc., etc., *(nudo)*.—Finalmente, hallándose en Barcelona, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado con el nombre de *caballero de la Blanca Luna,* le vence y le obliga a dar palabra de retirarse a su aldea; así lo hace Don Quijote, y muere cristianamente en su lecho, sanado y arrepentido de su locura *(desenlace)*.

Episodios: El del *Curioso impertinente,* el del *Capitán cautivo,* etcétera.

Pensamientos: Todos los empleados para el desarrollo de ese asunto.

comunicación, es rudimentario o propio de quien, como los mudos, no dispone de otro más rápido y expresivo. Pero, como auxiliar del lenguaje oral, juega importante papel, sobre todo en la oratoria y en el arte dramático.

El lenguaje *fónico* puede ser de dos clases: *inarticulado* y *articulado*. El primero está formado por gritos y sonidos que no obedecen a una ley musical, y es común al hombre y a los animales; el segundo, llamado también lenguaje hablado o palabra, y exclusivo del hombre, se caracteriza por la voluntaria combinación de los sonidos, según las exigencias intelectuales.

No es de nuestra incumbencia indagar el origen del lenguaje hablado y la naturaleza del órgano que le produce; todo esto corresponde a otro género de estudios muy diferente. Para comprender su importancia, basta saber que es el medio principal de que se vale el hombre como sér sociable.

§ El lenguaje fónico, el articulado especialmente, puede representarse por medio de signos gráficos, que forman la *escritura* o *lenguaje escrito*. La escritura constituye para el hombre un elemento indispensable, porque si mediante la *palabra oral* se relaciona con los que le rodean y viven a su lado, mediante la *palabra escrita* se comunica con los ausentes y con los venideros. A no ser por la escritura, hubieran caído en el olvido las creencias, pensamientos, leyendas y cantos poéticos de nuestros antepasados; calcúlese, pues, si tiene importancia para la Literatura.

La tradición fabulosa atribuye al fenicio Cadmo la

introducción de las letras en Europa. Sea como quiera, es lo cierto que la escritura tiene dos períodos en la historia: escritura *ideográfica o jeroglífica,* en que se pintan las ideas con objetos y figuras simbólicas (una *oreja* representa el verbo *escuchar*, un círculo la *eternidad,* expresando que ambos carecen de principio y de fin, etc.); y escritura *fonética,* que se vale de signos convencionales que representan los sonidos, y es la nuestra. Para escribir se han seguido varios usos: de izquierda a derecha, como los europeos; de derecha a izquierda, como los pueblos semitas; en columnas, como los chinos y japoneses; y *boustrofedon* o «a manera de los bueyes que aran», empleado por los primitivos griegos, que consistía en comenzar por un lado, volver después en dirección opuesta, y así sucesivamente, formando zigzag.

Idioma o lengua.—Llámase *idioma* o *lengua* al conjunto orgánico de palabras que forman un modo de hablar con caracteres peculiares. Todas las lenguas que se hablan en el globo se clasifican en tres grupos: *monosilábicas, aglutinantes* y *de flexión.*

Las lenguas monosilábicas constan de raíces de una sola sílaba, aisladas e invariables. En ellas no hay, por tanto, declinaciones, ni conjugaciones, ni clase alguna de formas gramaticales; cada palabra puede significar muchas cosas distintas, y para determinar su acepción se atiende al sentido de la frase y a la diferente entonación con que se pronuncia. El chino, siamés, etc., pertenecen a este grupo [1].

---

[1] La palabra china *tao,* por ejemplo, significa arrebatar, conseguir, cubrir, conducir, bandera, trigo y camino.

Las lenguas aglutinantes forman sus vocablos por yustaposición de raíces, una de las cuales permanece invariable, representando la idea fundamental de la palabra, en tanto que las demás varían. Tienen estas lenguas formas gramaticales; pero en las raíces que constituyen las palabras no hay verdadera compenetración, están como aglomeradas y pueden descomponerse con facilidad. A estas lenguas pertenecen, entre otras, el turco, el húngaro y el vascuence [1].

En las lenguas de flexión, la raíz principal sufre una alteración fonética, modifícanse igualmente otros elementos que forman las *desinencias,* y una y otros se funden en un todo orgánico [2]. Subdivídense estas lenguas en *arias, semíticas* y *camíticas,* cuyo estudio no es propio de este lugar. Diremos sólo que el castellano pertenece a las lenguas arias.

§ Llámanse *dialectos* los modos especiales de hablar derivados de una lengua. También reciben ese nombre, por extensión, las lenguas que, teniendo un origen común con la oficial de una nación, se diferencian de ella en diferentes circunstancias gramaticales, y están reducidas a los límites de una región.

§ La lengua castellana se formó del latín, recibiendo

---

[1] Véase un ejemplo. En turco la raíz *sev* encierra la idea de «amar»; *mek* es la terminación del infinitivo; *me* expresa negación; *e* imposibilidad. Se juntan estos elementos, sin sufrir variación; y fórmanse las siguientes palabras:

Sev-mek.—Amar.

Sev-me-mek.—No amar.

Sev-e-me-mek.—No poder amar.

[2] Así, de una misma raíz proceden, entre otras, las siguientes palabras: *discordar, recordatorio, concordato, acuerdo.*



también algunos elementos de otros idiomas y dialectos que se hablaron en España.

XII

Elementos del lenguaje.—Cláusula

Elementos del lenguaje.—El lenguaje hablado—y, como representación suya, el escrito—se compone de palabras; la palabra, de sílabas; la sílaba, de letras. Las letras, como ya sabemos por la Gramática, pueden ser *vocales* (que suenan a la sola emisión intencional de la voz, dejando libre el aparato vocal), y *consonantes* (que suenan con una vocal, mediante alguna modificación del mismo aparato).

Sílaba es la letra o reunión de letras que se pronuncian en una sola emisión de voz. Puede constar de una sola vocal, de dos o más vocales, o de la combinación de una, dos o tres vocales con una o varias consonantes: *a—gra—do, tron—co, trans—por—te.*

Una letra o reunión de letras pueden tener significado propio dentro de una palabra, encerrando la idea primordial de ella; a esto se llama *raíz*. En el verbo *cantar* y el sustantivo *cántico,* la raíz es *cant.*

§ Con las palabras se forman *frases, oraciones* y *cláusulas.*

Frase es una reunión de palabras que, enlazadas entre sí, forman un concepto cabal, sin terminar el pensamiento; como *tratarse a lo rey, no andarse por las ramas,* etc.

§ *Oración* es la reunión de palabras con que se

expresa un juicio o un pensamiento. Como por la Gramática se conocen ya las diferentes clases de oraciones y los elementos de que constan, no es necesario repetirlo aquí.

Cláusula.—Cláusula es la oración u oraciones enlazadas, que dejan completo un pensamiento. Por lo tanto, en muchos casos una sola oración es una cláusula; pero en otros, la cláusula se compone de varias oraciones. Ejemplos: *Yo soy el sabio Lirgandeo*. Aquí hay una sola oración y una cláusula, porque el sentido está completo. *Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago*. Aquí hay varias oraciones y una sola cláusula, porque aquéllas han de unirse para formar sentido perfecto.

§ Las cláusulas, por su extensión, pueden ser *cortas* y *largas*, división que no necesita explicaciones.

§ Por su forma, hay cláusulas *simples* y *compuestas;* subdividiéndose estas últimas en *sueltas* y *periódicas*.

§ Cláusula simple es la que consta de una sola oración principal, aunque contenga modificaciones u oraciones accesorias:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre
> no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que
> vivía un hidalgo de los de lanza en astillero,
> adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.
>
> (Cervantes).

Cláusula compuesta es la que consta de dos o más oraciones principales. Si estas oraciones no están

ligadas por conjunciones, relativos, gerundios u otros medios conexivos, la cláusula se llama *suelta*, y sirva de ejemplo la siguiente:

> Las campanas todas repican al vuelo; los cohetes serpentean por los aires; la población entera se regocija; las músicas suenan mezcladas con los vivas del entusiasmo y los alardes de alegría.
> (CASTELAR).

Si la cláusula compuesta tiene sus oraciones principales unidas por palabras conexivas, se llama *cláusula periódica* o *período*. Las oraciones principales que hay en un período se llaman *miembros* o *colones*, y las secundarias *incisos* o *comas*. Según conste de dos, tres o cuatro miembros, el período se llama *bimembre, trimembre* o *cuatrimembre;* y si aquéllos son tantos que alcanzan una extensión considerable, reciben el nombre de *rodeo periódico* o *tasis*.

En los períodos consideran los retóricos dos partes: una en la cual el sentido parece que va ascendiendo hasta quedar como en suspenso, y se llama *prótasis* o *antecedente,* y otra en que el sentido desciende y se completa, denominada *apódosis* o *consiguiente*.

En la siguiente cláusula pueden apreciarse prácticamente los elementos citados:

> Cuando me sustraigo a la fascinación, | cuando estoy solo por la noche en mi aposento, | quiero mirar con frialdad el estado en que me hallo,—y veo abierto a mis pies el precipicio en que voy

a sumirme, | y siento que me resbalo y que me hundo.

(Valera).

§ Los retóricos antiguos, que concedieron importancia exagerada al estudio de la cláusula, entablaron también discusión acerca de si las cláusulas deben ser cortas o largas, sueltas o periódicas. Esta discusión es absurda. Las cláusulas serán como deban ser, como naturalmente lo pida el desarrollo total del pensamiento; en la inteligencia de que el escritor no ha de construirlas premeditadamente de una o de otra clase, sino dejarlo a las exigencias de lo que quiere expresar.

Una o varias cláusulas que comienzan y terminan renglón, forman los *párrafos* en la prosa, las *estrofas* en en el verso.

XIII

Cualidades del lenguaje

Cualidades esenciales.—El lenguaje, para merecer el nombre de literario, necesita ciertas cualidades. Las esenciales son: *pureza, corrección, propiedad, claridad, riqueza* y *naturalidad*.

§ Es puro el lenguaje cuanto carece de elementos extraños a su propia naturaleza. Para que posea esta cualidad, por tanto, las palabras han de pertenecer al fondo común del idioma y las cláusulas han de ajustarse en su construcción a la índole del

mismo. Las palabras y giros peculiares de una lengua, se llaman *castizos*.

Opónense a la pureza del lenguaje los llamados *barbarismos*, que consisten en el uso de voces y locuciones extranjeras. Es muy frecuente, por desgracia, para designar ideas que ya tienen nombre en nuestra lengua, emplear vocablos extranjeros, como *dandy, sport, confort, toilette*, etc.; escribir como los extranjeros palabras que tienen forma y ortografía propias en castellano, como *khedive*, por *jedive, pachá*, por *bajá, muezzin*, por *almuédano, Mayenza*, por *Maguncia*, etc.; adoptar, castellanizados, vocablos de otras lenguas, como *banalidad, bisutería, pretencioso*, etc.; y dar a las cláusulas giro extranjero, por ejemplo: «Vos no sois *que* una purista».

El barbarismo toma el nombre especial de la nación de donde procede; así, se dice: *latinismo, hebraísmo, helenismo, anglicismo, galicismo*, etc.

Por extensión se llama barbarismo a todo vicio contra la propiedad y pureza del lenguaje.

Es preciso hacer alguna observación respecto a los *neologismos* y *arcaísmos*. Son *neologismos* las palabras de nueva creación; son *arcaísmos* las palabras, y a veces las frases, ya anticuadas y que han caído en desuso.

Los neologismos deben rechazarse siempre que sean caprichosos e innecesarios; se admitirán, en cambio, cuando se hagan precisos para designar inventos o ideas nuevas *(fonógrafo, automóvil*, etc., etcétera). Pero en estos casos se formarán con arreglo

a las leyes de derivación y composición, y dándoles el aire de la lengua a que se incorporan.

Los *arcaísmos,* si son propiamente tales, no deben usarse (ej., *maguer, vegada,* etc.); pero conviene advertir que muchos vocablos empleados por nuestros clásicos, caídos hoy lastimosamente en desuso, sin haber sido reemplazados por otros, pueden y deben tener aún empleo [1]. Habrá de hacerse, sin embargo, con la discreción suficiente para no dar en el *purismo,* vicio en que incurren muchos escritores por el afán de emplear palabras castizas y aun rancias, a expensas de la naturalidad.

§ La *corrección* del lenguaje depende casi por completo de la *pureza,* y consiste en escribir y pronunciar las palabras y construir las cláusulas de acuerdo con las reglas gramaticales.

Se falta, pues, a la corrección de las palabras, cuando se escriben mal, como *explendor*, *exhuberante, cólega.*

Se falta a la corrección de la cláusula, cuando se quebrantan las leyes de concordancia, régimen y construcción, incurriendo en lo que se llama *solecismo:*

> Dadme guirnaldas bellas
> los que sabéis amar,
> que de Delfina *en* ellas
> quiero la frente ornar.
>
> (ARRIAZA).

---

[1] Así nos evitaríamos muchos rodeos. Diríamos por ejemplo, un *alinde* en vez de un *espejo cóncavo,* un *esguince* en vez de un *ademán para huir el cuerpo,* etc.



No se opone a la corrección, antes bien comunica mayor belleza a la cláusula, la sintaxis figurada, que, según se sabe ya por la Gramática, unas veces contrae o reduce la expresión (elipsis); otras, la dilata (pleonasmo); otras, altera la concordancia (silepsis); otras, consiente el empleo de una parte de la oración por otra o de un accidente gramatical por otro (traslación); y otras, en fin, invierte el orden regular de las palabras (hipérbaton).

Tampoco son contrarios a la corrección los *modismos,* ni, en muchos casos, los *provincialismos.* Los modismos, que se llaman también *idiotismos,* son ciertas maneras peculiares de hablar, privativas de una lengua, que se apartan algo de las reglas gramaticales; por ejemplo: *a ojos vistas*, *a pies juntillas,* etc. Aun los escritores más notables emplean estas locuciones, que dan cierto sello típico al idioma.

Los *provincialismos,* que son palabras y giros característicos de las distintas provincias, pueden causar daño a la corrección y a la pureza cuando faltan abiertamente a las leyes gramaticales; pero cuando las respetan, sirven para aumentar el caudal común del idioma y darle mayor variedad [1].

§ La *propiedad* consiste en que las palabras representen la idea que deseamos. Hay, además, *precisión,* cuando la enuncian en los términos necesarios,

---

[1] Como ejemplo de provincialismos, véanse los siguientes (de Castilla la Vieja): *argallarse* (inclinarse); *encetar* (comenzar una cuba, un pan, etc.); *baburril* (tronera de una bohardilla); *escullar* (escurrir un líquido), etc.



sin una concisión exagerada ni una redundancia superflua, y tan adecuados, que no pueden convenir a ninguna otra.

En este punto debe tenerse mucho cuidado con el empleo de los *sinónimos*, o sean aquellas palabras que significan una misma idea general, como *auxiliar*, *socorrer*, *amparar*. Los sinónimos, aunque en el fondo expresen igual idea, ofrecen diferencias accidentales de significación, por lo cual no se pueden emplear indistintamente [1].

§ A la mayor propiedad y precisión de las expresiones, y también a su mayor belleza y energía, contribuyen los *epítetos*. Son *epítetos* las palabras adjetivas que caracterizan con toda exactitud y energía las ideas expresadas por los sustantivos. Pueden ser *epítetos*, por tanto, los adjetivos y otra palabra o frase que haga sus veces; pero no basta esta condición, sino que es preciso que den a la expresión calor, vida y relieve:

> Sal ya, *rosada* aurora,
> y el velo de colores
> desplega *leda* sobre el *mustio* prado.
> (REINOSO).

§ Para expresar con más propiedad y precisión las ideas de sus respectivas materias, las ciencias,

---

1 «Si hablando del amigo o protector de una familia numerosa y necesitada, a la cual da una limosna semanal, se dijese por esto que la *defiende*, la expresión sería *impropia;* si se dijese que la *ayuda*, la expresión sería *vaga* o no precisa; y si se dijese que la *ampara*, la expresión sería *inexacta*. La expresión propia, precisa y exacta, en este caso, sería: la *socorre* con un tanto semanal» (Monlau).



artes y oficios tienen ciertas palabras exclusivas de cada uno, que se llaman *técnicas*. (Ej.: *eclíptica*, *bronquitis, reóforo,* etc.)

XIV

Cualidades del lenguaje (continuación)

§ La *claridad* del lenguaje consiste en que, tanto el sentido de las palabras, como el de la cláusula, se entienda perfectamente y sin esfuerzo. Esta cualidad depende en absoluto del cumplimiento de las anteriores.

El principal vicio contra la claridad del lenguaje es la *anfibología* o *ambigüedad*, por la cual puede darse a las palabras diversa interpretación. Nace principalmente de la mala colocación de éstas, o de no evitar ciertos giros que, aun siendo correctos, encierran confusión:

> Los ingenios de los hombres son aparejados para pasar la vida con asaz contento, y la hermosura de las mujeres para quitarla al que más confiado viviere.
>
> (MONTEMAYOR).

Hay palabras que, por la semejanza de su significación o de su estructura, pueden inducir a anfibología: tales son los *homófonos,* los *homógrafos* y los *homónimos.*

Se da el nombre de *homófonos* a las palabras que suenan lo mismo, pero se escriben de diferente modo y tienen significación distinta:

Algún día los *hierros*
de tus balcones
presenciaron a solas
yerros mayores.
(CANTAR POPULAR).

Los *homógrafos* son aquellas palabras que, escribiéndose y pronunciándose del mismo modo, tienen distinto significado, como *sierra, cuarto:*

Ducados compran *ducados,*
escudos pintan *escudos,*
y tahures muy desnudos
con dados ganan condados;
cruzados hacen *cruzados*
y coronas majestad.
(GÓNGORA)

Homónimos son, en todo rigor, aquellos vocablos que se aplican para designar el nombre propio de dos o más personas o cosas: *Valladolid,* ciudad de España; *Valladolid,* ciudad de Méjico. Con relación a las personas, son *homónimos* los que se llaman familiarmente *tocayos.*

Cuando los *homófonos, homógrafos* y *homónimos* dan lugar a anfibologías, se llaman *equívocos,* y sirven muy a menudo a los autores festivos para producir el chiste.

§ La *riqueza* del lenguaje hállase en la abundancia de vocablos empleados por el escritor, y en la diversidad de giros y matices de que hace gala en la construcción.

§ Todas las cualidades del lenguaje valdrían poco

sin la *naturalidad,* en la cual se revela que el escritor ha encontrado y dispuesto las palabras espontáneamente y sin esfuerzo. Faltará, pues, a la naturalidad, el escritor que se valga de construcciones extravagantes, o emplee sistemáticamente palabras desusadas y *cultas.* Llámanse *cultas* las palabras que, traídas al idioma mucho después de formado, y procedentes por lo general del griego y el latín, son ignoradas de la mayoría de las gentes:

El amor es ficto, vaníloco, pigro.

(JUAN DE MENA).

§ Es, por último, necesaria la *oportunidad,* en virtud de la cual cada una de las demás cualidades ocupa su lugar adecuado.

§ Hay, a más de las citadas, otras varias cualidades, que si bien no acompañan siempre al lenguaje, le dan mayor realce y en algunos casos pueden ser necesarias. Entre ellas se encuentran: la *energía,* que imprime vigor y robustez a las expresiones; la *elegancia,* que las aparta de lo vulgar; la *eufonía,* que las hace gratas al oído y fáciles a la pronunciación. Para conseguirlas es preciso tener el talento de emplear palabras que reúnan las cualidades respectivas y combinarlas en forma que produzcan el efecto apetecido.

§ A la eufonía se oponen la *cacofonía* o encuentro de las mismas letras consonantes o de sílabas parecidas, el *hiato* o choque de vocales, la *asonancia* o terminación de vocablos próximos en vocales idénticas, la *consonancia* o terminación de vocablos próximos en las mismas vocales y consonantes. Ejemplos

respectivos: *Dile a Lola la lección.—Se lo decía a Antonio.—Conocía la niña su dicha fingida.—Quien tiene templanza alcanza alabanza.*

§ Produce, en cambio, notables efectos fonéticos, dando valor representativo a las palabras, la ***armonía imitativa,*** que consiste en remedar con las palabras los sonidos y movimientos físicos, y aun los afectos del ánimo. Para ello se hace uso unas veces de palabras *onomatopéyicas,* o sean las que imitan el sonido de la cosa que expresan (como *zumbido, chirrido, chisporroteo, zumbar,* etc.); otras, se consigue el efecto solamente empleando un lenguaje que, por la dureza o suavidad de sus vocablos, por la cualidad en él predominante, por la rapidez o lentitud en la expresión, sugiera la idea de aquello que se quiere imitar:

Por las henchidas calles
gritando se despeña
la infame turba que abrigó en su seno;
rueda allá rechinando la cureña,
acá retumba el espantoso trueno.

(J. N. Gallego).

Yo soy viva,
soy activa,
me meneo,
me paseo,
yo trabajo,
subo y bajo,
no me estoy quieta jamás.

(Iriarte).



Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan cuando cantan
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan;
las fieras, que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste...

(GARCILASO).

XV

Lenguaje figurado.—Elegancias

LENGUAJE FIGURADO.—Para dar mayor belleza al lenguaje y al pensamiento, existen ciertos recursos que se llaman tradicionalmente *figuras retóricas*. La particular forma de expresión por ellas representada, recibe el nombre de *lenguaje figurado*.

Las figuras retóricas suelen dividirse en tres clases: *elegancias* o *figuras de dicción*, *figuras de pensamiento* y *tropos*. Las primeras tienden a embellecer el lenguaje; las segundas, a embellecer la expresión del pensamiento; mediante los últimos, se realiza un cambio total del pensamiento en relación con el lenguaje. Puede decirse, por tanto, que el verdadero lenguaje figurado existe sólo en los tropos.

§ No sólo en la obra literaria, sino en la misma conversación familiar, usamos las palabras en dos

sentidos: uno recto y propio, que representa estrictamente su significación; otro traslaticio, que, en virtud de ciertas analogías, expresa unas cosas por otras. Si decimos: *la flor perfuma el ambiente*, tomamos la palabra *flor* en sentido recto o propio; pero si decimos: *la flor de la juventud pereció en la guerra,* damos a la misma palabra un sentido traslaticio o *figurado.*

El lenguaje figurado es tan natural y espontáneo como el recto, por lo cual le vemos empleado a cada paso en la misma conversación familiar. Nada más frecuente que expresiones como estas: *Ese hombre es una fiera; eso es gloria pura; la ignorancia es atrevida,* etc. En la obra literaria, sin embargo, es uno de los más preciados elementos para embellecer la expresión.

El número de figuras retóricas señalado por los preceptistas, es extraordinario. Como no por estudiarlas todas se facilitaría su empleo, que es espontáneo en el escritor, y ello daría lugar a fatigosos ejercicios, hablaremos solamente de las principales [1].

[1] Para que se forme idea de la gran abundancia de figuras retóricas, a continuación enumeramos las más frecuentemente citadas por los preceptistas, siendo de notar que, para mayor confusión, muchas veces aplican a una sola figura dos, tres y aun seis de estos nombres: Acumulación, adínaton, adivinación, adjunción, adposición, aféresis, alegoría, aliteración, alusión, amplificación, anacoluta, anadiplosis, anacefaleosis, anáfora, anástrofe, annominacio, antanaclasis, anteocupación, anticipación, anticlimax, antífrasis, antilogia, antimetábole, antimetátesis, antistrofe, antítesis, antonomasia, antropopatía, aplicación, apócope, aporía, apoatesiopesis, apóstrofe, asimilación, asíndeton, asociación, asonancia, asteísmo, atenuación, atracción, atroísmo, auxesis, cacosíndeton, carientismo, catacresis, cleuasmo, climax, cohabitación, comparación, compensación, comple-



Elegancias.—Las elegancias o figuras de dicción son ciertas maneras especiales de construir las cláusulas con belleza, gracia y energía.

§ Unas veces se consiguen estos fines multiplicando las conjunciones *(conjunción* o *polisíndeton),* u omitiéndolas *(disyunción* o *asíndeton).*

Conjunción o polisíndeton

Yo atrueno en el torrente,
y silbo en la centella,

---

xión, comprensión, comunicación, concatenación, concesión, conduplicación, confesión, congeries, conglobación, conminación, conmoración, contención, contracción, contraste, conversión, corrección, crasis, cronografía, datismo, definición, deprecación, derivación, descripción, diálisis, dialogismo, diarsismo, diástole, diéresis, discriminación, distribución, disyunción, división, dubitación, ectasis, ejemplo, elipsis, enálage, endiasis, énfasis, enumeración, epanadiplosis, epanáfora, epanelepsis, epanástrofe, epanórtosis, epéntesis, epifonema, epistrofe, epitrope, escarnio, etopeya, exclamación, execración, exhortación, expolición, expleción, extenuación, eufemismo, frecuentación, gradación, hipálage, hipérbole, hipértesis, hipósiposis, histerologia, homoptoetes u homoteleutes, homoteleuton, ideografía, imposible, imprecación, interrogación, interrupción, interpretación, inversión, ironía, isocolon, juramento, litote, metábole, metáfora, metalepsis, metátesis, metonimia, mimesis, notación, obsecración, obstentación, ocupación, optación, palilogia, parígmenon, paradiástole, paradoja, paragoge, paralipsis, paraquesis, paronomasia, parresia, perífrasis, permisión, pleonasmo, polipote, polisíndeton, preocupación, pretericién, prevención, procatalepsis, prolepsis, prosopografía, prosonomasia, prosopopeya, prótesis, raciocinación. recapitulación, reduplicación, reflexión, reiteración, remisión, reparación, repercusión, repetición, reticencia, retroacción, retruécano, revocación, reyección, salutación, sarcasmo, sentencia, sermocinatio, silepsis, símil, similicadencia, sinatroísmo, síncopa, sinécdoque, sinéresis, sinonimia, sínquesis, sístole, subyección, suspensión o sustentación, tapinosis, tmesis, topografía, transición, visión, zeugma.

y ciego en el relámpago
y rujo en la tormenta.

(Bécquer)

Disyunción o asíndeton

Mira en haces guerreras
la España toda hirviendo hasta sus fines:
batir tambores, tremolar banderas,
estallar bronces, resonar clarines.

(Arriaza).

§ Otras veces se origina la elegancia por la repetición de palabras. Llámase la elegancia *repetición* si una misma palabra se repite al principio de varios incisos; *conversión,* si se repite al fin; *reduplicación,* si al comienzo de un solo inciso; *epanadiplosis,* si al principio y al fin; *conduplicación*, si al fin de uno y comienzo del otro; *reflexión* y también *retruécano,* si se repiten varias palabras, invertidas en orden y produciendo distinto significado.

Repetición

Borraba ya del pensamiento mío
de la tristeza el importuno ceño;
dulce era mi vivir, dulce mi sueño,
dulce mi despertar.

(Pastor Díaz).

Conversión

Solitario en mi aposento,
de la péndola al compás,
y en ti sola el pensamiento,

siento... no sé lo que siento,
ni lo que siento sentí jamás.

(E. Florentino Sanz).

Reduplicación

Venid, venid ¡oh penas! a millares,
que es vuestra novedad mi devaneo.

(M. de los Santos Alvarez).

Epanadiplosis

Sangre llorarán los buenos,
llorarán los malos sangre.

(Zea).

Conduplicación

Aun se oyen llantos hoy, hoy ronco acento.

(Rodrigo Caro).

Reflexión

Así, mañana como hoy,
ser feliz nunca podré,
pues si lo soy, no lo sé,
si lo sé, ya no lo soy.

(Bartrina).

§ Otras elegancias se fundan en la analogía de la significación o de los accidentes gramaticales. Las principales son: *derivación,* que consiste en usar voces procedentes de una misma raíz; *polipote*, que se realiza poniendo una misma palabra en varios de sus accidentes gramaticales; *similicadencia,* que, por el contrario, pone en los mismos accidentes

gramaticales diferentes palabras; y *sinonimia,* o empleo de palabras sinónimas.

Derivación

Y a solas su vida pasa
ni envidiado, ni envidioso.

(Fr. Luis de León).

Polipote

Esta vida que yo vivo
es privación de vivir,
y así, es continuo morir
hasta que viva contigo.

(San Juan de la Cruz).

Similicadencia

Destrozan, hieren, matan sin concierto,
rompen, desarman, y en sangriento lago
un número increíble dejan muerto
y entre los vivos un horrible estrago.

(Balbuena).

Sinonimia

Filósofo despiadado,
rompe, destroza, arruina,
de Egipto, de Grecia y Roma
las ingeniosas mentiras.

(Lista).

En este grupo de elegancias cítanse otras *por analogía en el sonido*, como la *aliteración,* o repetición de una misma letra, la *paronomasia*, o empleo

de palabras que suenan casi lo mismo, y la *asonancia,* cuya naturaleza ya conocemos. Pero esta última, lejos de ser elegancia, es un defecto, y las otras dos sólo en las composiciones ligeras tienen cabida, o bien, por lo que hace a la *aliteración*, en los casos de armonía imitativa.

XVI

Figuras de pensamiento

§ Las *figuras de pensamiento* son ciertos matices y aspectos que éste adopta según la tendencia que en él predomina. Los retóricos establecen cuatro grupos: figuras *descriptivas* o *pintorescas;* figuras *lógicas;* figuras *patéticas;* figuras *indirectas* u *oblicuas.*

§ Las figuras *descriptivas* o *pintorescas*, se llaman así porque en ellas la imaginación exorna nuestros pensamientos, pintándolos de una manera plástica y brillante. Pudieran reducirse a la *descripción.*

La descripción consiste en presentar gráficamente los objetos, dando cuenta de sus circunstancias culminantes, de modo que parezca que los estamos viendo. No basta, para describir, con ir citando uno por uno los detalles de la cosa descrita; es necesario tener el sentimiento de ellos, penetrando en su intimidad y esencia.

La descripción toma diferentes nombres según el objeto descrito: *topografía* es la descripción de edificios y paisajes, *prosopografía*, la del exterior de una persona o animal; *etopeya*, la de las cualidades

morales de un individuo; *carácter*, la de una clase completa; *cronografía*, la de un período o momento histórico:

Entre Estepona y Marbella
una torre fulminada,
hoy nido de aves marinas
y en otro tiempo atalaya,
corona con sus escombros
una roca solitaria,
que se entapiza de espumas
cuando las olas la bañan.

(Duque de Rivas).

Don Lucas del Cigarral
(cuyo apellido moderno
no es por su casa, que es
por un cigarral que ha hecho),
es un caballero flaco,
desvaído, macilento,
muy cortísimo de talle
y larguísimo de cuerpo;
las manos, de hombre ordinario,
los pies, un poquillo luengos,
muy bajos de empeine, y anchos
con sus juanetes y Pedros;
zambo un poco, calvo un poco,
dos pocos verdi-moreno,
tres pocos desaliñado
y cuarenta muchos puerco.

(Rojas).

Gran pensador de negocios,
ladino en compras y ventas,
serio y honrado en sus cuentas,

grave y zumbón en sus ocios,
vividor como una oruga,
su vida de siempre es esta:
con las gallinas se acuesta,
con las alondras madruga.

(Gabriel y Galán).

Parecidas a la descripción son la *enumeración,* que consiste en mencionar una por una las partes o circunstancias que concurren en un objeto o idea, y la *amplificación,* por la que se presenta un pensamiento bajo diversos aspectos, hasta dejarle por completo explicado:

Enumeración

Veo a mis pies los mares espaciosos,
y los bosques umbrosos
poblados de animales diferentes;
las escamosas gentes,
los brutos y las fieras
y las aves ligeras,
y cuanto tiene aliento
en la tierra, en el agua y en el viento.

(Samaniego).

Amplificación

¡Hija del sentimiento! —En la indecisa
vaguedad del espíritu; en la calma
de la conciencia justa;
del débil niño en la infantil sonrisa;
en los deliquios lánguidos del alma;
del corazón en la soberbia augusta;
en la ira noble, en el amor materno
en la ansia no cumplida,

en los hastíos de la humana vida
y en el místico amor de un bien eterno;
en el lóbrego abismo,
cárcel que la pasión fiera quebranta,
en el grito febril del heroísmo
y en la oculta virtud, callada y santa,
como en el crimen mismo,
ella, la Poesía,
surge y cruza sombría
y el puñal blande o la oración murmura...

(VICENTE W. QUEROL).

§ El segundo grupo de figuras *(lógicas)*, en las cuales predomina el razonamiento, comprende, entre otras que aquí no mencionamos, la *antítesis*, la *paradoja* y el *símil*.

La *antítesis* consiste en la contraposición de ideas y de pensamientos, para que produzcan efecto más profundo:

—Pero ¿con quién le darás
celos, rabiosos venenos?
—Con hombre que valga menos
para que lo sienta más.

(TIRSO DE MOLINA).

La *paradoja* consiste en presentar enlazadas dos ideas que, literalmente, son opuestas, pero encierran en el fondo una verdad:

Dichoso yo, o quien pasara
más penas y más congojas,
pues penas por Dios pasadas,
cuando son penas son glorias.

(CALDERÓN).

El *símil*, que se llama también *comparación,* consiste en explicar una cosa por medio de otra con la que guarda semejanza:

> Como enjambre de abejas irritadas,
> de un obscuro rincón de la memoria
> salen a perseguirme los recuerdos
> de las pasadas horas.
>
> (Bécquer).

§ Las figuras del tercer grupo *(patéticas)* tienden especialmente a expresar con eficacia los afectos del ánimo. Entre ellas figuran las siguientes: *apóstrofe, interrogación*, *exclamación*, *hipérbole*, *prosopopeya, reticencia* e *imposible*.

La *apóstrofe* consiste en dirigir la palabra con vehemencia, y hállense presentes o ausentes, bien a las personas, bien a seres abstractos e imaginarios, bien a objetos inanimados:

> Calma un momento tus soberbias hondas,
> Oceano inmortal, y no a mi acento
> con eco turbulento
> desde tu seno líquido respondas.
>
> (Quintana).

La *interrogación* consiste en hacer una pregunta, no para obtener contestación, sino para expresar la afirmación con más fuerza:

> ¿Quién es tan temerario y desdeñoso
> que se entregue a la muerte, en esperanza
> del caso siempre incierto y peligroso?
>
> (Herrera).

La *exclamación* es una expresión viva y espontánea que se lanza a impulso de los afectos y de las pasiones:

¡Ah, dichoso el mortal de cuyos ojos
un pronto desengaño corrió el velo
de la ciega ilusión!

(JOVELLANOS).

Si la exclamación encierra una reflexión profunda, sugerida por lo que antes se ha dicho, se llama *epifonema,* y es más bien una figura *lógica*.

La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas para dar mejor idea de su importancia:

Lengua no habrá que de tan alta esencia
bastante a retratar las formas sea.

(JÁUREGUI).

La *prosopopeya* estriba en atribuir a los seres inanimados, incorpóreos y abstractos, cualidades propias del hombre, suponiendo que se mueven y hablan:

Ya se adelanta
a recibirte en doloroso luto
Asia; y «¿qué fué mi juventud guerrera»?—
te pregunta—Mis campos, do levanta
el abrojo su frente ignominiosa,
piden los brazos donde en paz amiga
su sien posaba la materna espiga».

(CIENFUEGOS).

La *reticencia* consiste en interrumpir una frase ya comenzada, como no queriendo decir lo demás, pero dándolo a entender con sobrada intención:

¡Oh! sólo un iroqués, un hotentote
pudieran... Mas mi mano se fatiga
de tanto sacudir el crudo azote.
Basta. Aunque más la punce y la maldiga,
el vértigo censorio de mi vena
¿podrá del mundo desterrar la intriga?

(BRETÓN DE LOS HERREROS).

El *imposible* consiste en asegurar que primero se trastornarán las leyes de la naturaleza en el orden físico o en el moral, que suceda o deje de suceder alguna cosa:

Y antes que, en muda admiración suspenso,
sus rasgos de heroísmo,
su saber, su valor, sus glorias cuente,
podré el cauce agotar del mar inmenso
y a par de Sirio levantar mi frente.

(J. N. GALLEGO).

§ De las figuras del cuarto grupo, llamadas *indirectas* u *oblicuas* porque presentan el pensamiento como oculto y disimulado, citaremos únicamente la *perífrasis*, la *ironía* y la *alusión*.

La *perífrasis* consiste en expresar por medio de un elegante rodeo lo que podía haberse dicho en pocas palabras:

Tiende apacible noche el manto rico,
que céfiro amoroso desenrolla,
recamado de estrellas y luceros;
por él rueda la luna.

(DUQUE DE RIVAS).

Cuando la perífrasis se emplea para encubrir debidamente ciertas ideas que, por su índole, podían

ser ofensivas al pudor o la decencia, se llama *eufemismo*.

La *ironía* consiste en hablar en tono de burla:

Yo os prometo degollaros
tan sutil y tan ligero,
que parezca que el cuchillo
ha nacido en el pescuezo.

(ROJAS).

La *alusión* consiste en hacer referencia a una cosa o un hecho que no se explican, porque se suponen conocidos:

A todo estuve cual si fuera piedra,
tan fuera de pensar en tus amores
como Hipólito estuvo en los de Fedra.

(L. L. DE ARGENSOLA).

XVII

Tropos

§ Llámase *tropo* la traslación de una o varias palabras de su significación propia a otra figurada, en virtud de una relación o semejanza que existe entre lo que ambas expresan.

Los tropos constituyen la forma genuina del lenguaje figurado, porque en las elegancias y figuras no hay verdadera traslación de sentido, y en los tropos sí.

Los retóricos han dividido los tropos en tropos *de palabra* y tropos *de sentencia;* pero estos últimos son realmente figuras de pensamiento, y sólo merecen particular estudio los tropos de palabra, que son:

metáfora, sinécdoque, *metonimia*. Los tres pudieran reducirse, en realidad, a la *metáfora*.

§ La *metáfora* consiste en expresar una idea con las palabras correspondientes a otra con la que guarda analogía o semejanza. Si decimos: «Esa mujer es un *ángel*», claro está que aquí no empleamos la palabra *ángel* en su verdadero sentido, sino para encarecer, para expresar con más eficacia, las excelentes cualidades de la persona a quien nos referimos.

Los retóricos dividen la metáfora en *simple, continuada* y *alegórica* o *alegoría*. En la metáfora simple, sólo una palabra o frase está tomada en sentido figurado:

Deja el llanto y la tristeza,
gloria de las Isabeles,
que son verdugos crueles
de tus años y belleza.

(B. del Alcázar).

Se observará que la metáfora de este género es muy parecida al *símil* o *comparación;* pero mientras en esta última se hace uso de los términos comparativos, *como, así como,* etc., en la metáfora se omiten.

La metáfora se llama *continuada* cuando, distribuídas en una o más cláusulas, hay varias palabras empleadas en sentido figurado, estándolo las restantes en sentido recto:

Es la ocupación áncora del ánimo; sin ella corre agitado de las olas de sus afectos y pasiones y da en los escollos de los vicios.

(Saavedra Fajardo).

La metáfora *alegórica,* más propiamente llamada *alegoría,* es muy importante, pues ha dado origen a escuelas literarias; y algunas composiciones, como la fábula, no son sino alegorías. En ella todas las palabras se emplean en sentido tropológico, dejando a la penetración del lector u oyente la inteligencia de su significado:

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

(S. JUAN DE LA CRUZ).

§ La *sinécdoque* es un tropo por el cual las palabras amplían su significado, para representar una idea que aparece a la vez que la expresada por su sentido literal.

A tres pueden reducirse los modos que señalan los retóricos para la *sinécdoque.*

1.° La parte por el todo o al contrario: *resplandecían las picas*, por *las lanzas;* un *pueblo de mil almas,* por *mil personas; desenvainó el acero,* por *la espada; el español es valiente,* por *los españoles son valientes,* etc.

2.° El continente por el contenido: *se sublevó el cuartel,* por *se sublevaron los soldados.*

3.° Lo abstracto por lo concreto: la *ignorancia es atrevida,* por *los ignorantes son atrevidos.*

No otra cosa que una sinécdoque es la *antonomasia,* incluída por los retóricos entre los tropos

de sentencia. Consiste en poner un nombre común en vez de uno propio, para dar a entender que la cosa de que se habla es la más excelente de todas cuantas comprende el nombre común. Por antonomasia se llama a San Pablo el *Apóstol de las gentes,* a David *el Profeta,* a Valencia *la tierra de las flores*, etc.

§ La *metonimia* es un tropo en virtud del cual se emplean palabras significando una cosa que aparece antes, para denotar otra que aparece después, o viceversa.

Los modos más importantes de la metonimia, pueden reducirse a tres:

1.° El efecto por la causa, o al contrario: *se llenaron los graneros*, por *hubo buena cosecha; es mi tormento,* por *la causa de mi tormento; un mauser,* por *un fusil inventado por Mauser; leo a Virgilio*, por *leo las obras de Virgilio; el pincel de Velázquez,* por *el estilo o habilidad de Velázquez*, etc.

2.° El lugar por la cosa de él procedente: *bebe una copa de Jerez,* por *una copa de vino elaborado en Jerez.*

3.° El signo por la cosa significada: *la cruz venció a la media luna*, para expresar que *el cristianismo triunfó sobre el mahometismo.*

XVIII

Forma de exposición.—Prosa y verso. Versificación

§ La forma de exposición en la obra literaria, puede ser diversa. Unas veces el escritor manifiesta

derechamente sus pensamientos, conocimientos y afectos (*forma enunciativa*, *expositiva* o *directa*); otras veces hace amplio uso de la figura que hemos llamado descripción, dando a conocer los objetos, enumerando sus partes, cualidades, etc. *(forma descriptiva)*; otras veces cuenta o refiere los hechos, reales o ficticios *(forma narrativa)* [1].

---

[1] *Forma enunciativa:*

La agricultura en una nación puede ser considerada bajo dos grandes aspectos: esto es, con relación a la prosperidad pública y a la felicidad individual. En el primero es innegable que los grandes Estados, y señaladamente los que, como España, gozan de un fértil y extendido territorio, deben mirarla como la primera fuente de su prosperidad, puesto que la población y la riqueza, primeros apoyos del poder nacional, penden más inmediatamente de ella que de cualquiera de las demás profesiones lucrativas, y aun más que de todas juntas. En el segundo, tampoco se podrá negar que la agricultura sea el medio más fácil, más seguro y extendido de aumentar el número de los individuos del Estado y la felicidad particular de cada uno, no sólo por la inmensa suma de trabajo que puede emplear en sus varios ramos y objetos, sino también por la inmensa suma de trabajo que puede proporcionar a las demás profesiones que se emplean en el beneficio de sus productos.

(JOVELLANOS).

Forma descriptiva:

Era éste, y debe ser aún si no se ha desplomado en pocos años, un edificio cuadrado, más alto que ancho, con un torreón agregado en el ángulo del norte, y de mayor altura que la casa. Álzase este conjunto pesado y ennegrecido por el tiempo, en el centro de una meseta de suave acceso por todas partes, y a un cuarto de legua del caserío más próximo. Una viejísima y sólida muralla, coronada de cortos pilares, circunda el edificio. Entre éste y aquélla, a la parte de atrás, están las cuadras, la leñera y el gallinero.

(PEREDA).

Forma narrativa:

Y diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto

El escritor, pues, puede hacer directamente uso de las formas *enunciativa*, *descriptiva* y *narrativa;* pero a veces las incluye en otras dos formas que se llaman *dialogada* y *epistolar*. En la primera el escritor enuncia, describe o narra por boca de dos o más personajes entre los que finge una conversación; en la segunda, se vale para ello de cartas supuestas de uno o más individuos, o suyas propias.

§ El lenguaje literario puede o no estar sometido a una distribución simétrica, dando origen a las obras en *verso* y obras en *prosa*.

La prosa es la forma de lenguaje usual y corriente, no dispuesta en porciones ni períodos simétricos. Nada especial hay que decir sobre ella, por consiguiente; en cambio es preciso explicar lo que sea el *verso*.

§ *Versificación* es la distribución de una obra en porciones sometidas a una ley rítmica. Ritmo es el orden y regularidad en la sucesión de los sonidos.

Cada una de aquellas porciones recibe el nombre de *verso*, y la reunión de varios versos, combinados en determinada forma, se llama *estrofa*. Llámase también *verso*, en oposición a la prosa, la forma total de expresión a que la versificación da origen. En cambio

---

de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero molino que estaba delante, y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fué rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó, halló que no se podía menear: tal fué el golpe que dió con él Rocinante.

(CERVANTES).



no podrá llamarse *verso,* como el vulgo lo hace, a toda una obra que esté escrita en verso. En este caso se dirá *poema* si es de alguna extensión, *poesía* o *composición poética* si es más breve [1].

§ La versificación es una de las galas más preciadas del lenguaje literario, y así se explica que todos los pueblos hayan imaginado un artificio respondiendo a ese objeto. Los sistemas de versificación empleados en las distintas naciones y épocas, son cuatro, que tienen por fundamento: 1.° el *paralelismo;* 2.° la *aliteración;* 3.° la *cuantidad silábica;* 4.° la *medida* y la *rima.*

El *paralelismo* busca el ritmo en la correspondencia de los sonidos y de las ideas, y es la forma de versificación empleada por los hebreos, por los árabes y otros pueblos de Oriente. Hay tres clases de paralelismo: el *sinonímico,* que presenta en miembros correspondientes la misma idea bajo parecidas imágenes:

> Mi doctrina destilará como la lluvia,—mi palabra goteará como el rocío,—como el chubasco sobre la pradera,—como el aguacero sobre la hierba.

El paralelismo *antitético* opone a la vez las palabras y los pensamientos:

> Las heridas de un amigo son saludables;—los besos de un enemigo son envenenados.

---

[1] Para mayor claridad: si nos fijamos, por ejemplo, en el *madrigal* de Luis Martín (V. cap. XXXIII), podremos decir que está escrito en *verso,* y que los renglones en que está dividido son *versos;* pero no que es *un verso,* sino una *poesía* o una *composición poética.*

Ya veremos más adelante que las denominaciones *poema, poesía y composición poética,* sólo en virtud de un tropo se aplican a las obras en verso, pues en realidad éste y la poesía son cosas independientes.



El paralelismo *sintético* señala el ritmo por la distribución de ideas:

> La ley de Jehovah es perfecta,—agradable al alma.—El consejo de Jehovah es verdadero,—vuelve sabio al necio.

La *aliteración* busca el ritmo en la repetición de una letra o de una sílaba. Emplearon este sistema de versificación los antiguos pueblos del Norte, especialmente los escandinavos. Algunos monumentos literarios de los germanos, como el *Canto de Hildebrando* y el *Heliand,* están escritos en versos con aliteración [1].

La *cuantidad silábica* es el fundamento de la versificación de las literaturas clásicas, griega y latina, y atiende al tiempo que se tarda en pronunciar las sílabas, sirviendo de medida la sílaba *breve.* Una sílaba *larga* equivalía a dos *breves;* la combinación de unas y otras formaban los *pies métricos,* y la reunión de éstos daba origen a los *versos.* Sólo con la delicadeza prosódica de aquellas lenguas, en que se marcaba perfectamente la duración de las sílabas, es posible tal sistema de versificación.

Diferente a los anteriores es el sistema que se emplea en las literaturas modernas, como vamos a verlo estudiando la versificación castellana.

---

[1] Sirvan de ejemplo los siguientes:

*Than th*orrot *th*in *th*iod.
*Th*urh *th*al ge*th*ving mikil.

XIX

Arte métrica castellana

Metro es la perfecta composición del verso, y, como consecuencia, *arte métrica,* es el conjunto de reglas relativas a la versificación. Vamos a estudiar aquí el *Arte métrica castellana.*

En el verso castellano hay que considerar dos elementos: la *medida* y la *rima.*

LA MEDIDA.—Llámase *medida* la graduación rítmica del verso, y en ella influyen el *número de sílabas*, la *colocación de los acentos* y las *pausas.*

El *número de sílabas* se cuenta, excepto en los casos que se dirá, por el de vocales. De los dos versos siguientes, el primero tiene once sílabas y el segundo ocho:

El-dul-ce-la-men-tar-de-dos-pas-to-res.
A-la-cor-te-vas,-Pe-ri-co.

§ Pueden ocurrir varios casos, sin embargo, en que las sílabas se cuenten de diferente modo, para los efectos de la medida. Así, cuando la última sílaba de una palabra termina en vocal y la siguiente palabra comienza también en vocal o en *h,* o es la conjunción *y,* ambas sílabas vienen a formar una sola. A esto se llama *sinalefa:*

Mi-*ró al*-sos-la-yo,-fué-*se y-no hu*-bo-na-da.

Este verso consta, en realidad, de catorce sílabas, pero sólo se cuentan por once, en virtud de las tres sinalefas que tiene.

Hay también sinalefa aunque sean más de dos las vocales que se juntan:

Co-mo a im-pul-so-de un-en-sal-mo [1].

Frecuentemente no se verifica la sinalefa cuando la segunda de las sílabas que han de formarla es tónica, sobre todo si la precede una *a*. Cuando la conjunción *y* va entre dos vocales, forma sólo sinalefa con la segunda:

En-el-cam-po-*y* en-la-*e*ra.

§ Otras veces dos vocales unidas, que según la pronunciación natural forman parte de dos sílabas distintas, reducen estas dos a una sola, porque se pronuncian como diptongo. A esto se llama *sinéresis:*

Fué lealtad de nuestro pecho.

Este verso tendría nueve sílabas a no pronunciarse rápidamente, como diptongo, la *e* y la *a* de *lealtad*.

§ Otras veces, por el contrario, las dos vocales de un diptongo se resuelven formando sílabas diferentes, lo cual se llama *diéresis:*

Y tras la fortuna fiera
son las vistas más s*üa*ves.

Por la separación fonética de la *u* y de la *a*, se cuentan como ocho las sílabas del segundo verso, que realmente son siete.

---

[1] Un preceptista imaginó este verso, donde la sinalefa reúne seis vocales:

El-móvil-a-*cueo a Eu*-ro-pa-se-en-ca-mi-na.

§ Además de esto, para determinar las sílabas en los versos hay que tener en cuenta si son *graves, agudos* o *esdrújulos.* Llámanse *graves* aquellos versos cuyo acento final recae en la penúltima sílaba, y a ellos tienen aplicación las reglas expuestas. Si el acento final recae en la última sílaba, los versos se llaman *agudos,* y si en la antepenúltima, *esdrújulos:*

Desde que el cielo airado
llevó a Jerez su saña,
y al suelo derribado
cayó el poder de España, } (GRAVES).
subiendo al trono gótico (ESDRÚJULO).
la prole de Ismael. (AGUDO).

Pues bien; cuando el verso es agudo, ha de tener una sílaba menos, y cuando es esdrújulo, una sílaba más. En los versos arriba citados, los graves tienen siete sílabas, el esdrújulo ocho y el agudo seis; y sin embargo, por el efecto que producen al oído, se considera que todos tienen siete sílabas.

§ Los versos, por su estructura, pueden ser simples y compuestos.

Son versos simples los que forman un todo indivisible como conjunto armónico.

Versos compuestos son los formados por la unión de otros simples, distintos y separables. Llámanse *hemistiquios* los dos versos simples que forman otro compuesto, el cual por esta razón se denomina *bipartito.*

Venid a mis voces,—doncellas hermosas
que holláis la ribera—del Dauro y Genil.



Por lo general ambos hemistiquios tienen el mismo número de sílabas; pero también puede ocurrir que el primero tenga más que el segundo, o viceversa. Ambos hemistiquios pueden ser esdrújulos o agudos, aunque en el primero de ellos rara vez ocurra [1].

Hay también versos *tripartitos*, que se componen de tres versos simples:

A un gran Corpus—se asemejan—estos días
florecidos—con las rosas—y las palmas. [2]

§ No basta, para la medida del verso castellano, que lleve el número debido de sílabas; es necesario tener también en cuenta la colocación de los acentos tónicos. Todos los versos castellanos tienen uno o más acentos *predominantes*, que son los que marcan el ritmo.

Tan importante es esta condición, que el ritmo se altera sólo con cambiar el acento:

Sobre una mesa de pintado pino.
Sobre una mesa de pino pintado.

Estos dos versos tienen once sílabas, y sin embargo, como ha cambiado de lugar uno de los acentos predominantes, la medida es muy distinta.

Es difícil dar reglas para la colocación de los acentos, que depende exclusivamente del buen oído. Estableceremos, sin embargo, las siguientes:

---

[1] Exceptúase, sin embargo, el verso de diez sílabas, que no puede llevar agudo el primer hemistiquio, so pena de convertirse en un verso de nueve sílabas.

[2] Claro es que pueden multiplicarse los versos simples para formar uno compuesto:

Se esparce por toda la vega perfume de flores.



1.ª En versos de hasta ocho sílabas, sólo es predominante el acento de la penúltima silaba, pudiendo variar los demás. No obstante esto, el poeta puede adoptar sin variarla una acentuación determinada.

2.ª Los versos de nueve sílabas o más, llevan tres ó más acentos predominantes. Uno de ellos va en la 4.ª, 5.ª o 6.ª sílaba; antes y después de éste, por equidistancias de tres sílabas unas veces, y de cuatro otras, se colocan los demás hasta donde las dimensiones del verso lo consientan. El primero de ellos suele atenuarse o variar. Dícese *ritmo impar*, si la equidistancia es de tres sílabas; *par*, si es de cuatro.

3.ª Para los versos bipartitos y tripartitos, debe tenerse en cuenta la acentuación de los versos de que están formados [1].

---

[1] Véanse ejemplos:

En Jaén, donde resido.

En este verso de ocho sílabas, sólo es predominante el acento de la 7.ª sílaba.

Ya convierte tu lumbre radiante y fecunda.

Este verso de trece sílabas, lleva acento en la sílaba 6.ª; y otros equidistantes en las sílabas 3.ª, 9.ª y 12.ª

Penetran los oros del día.

Este verso de nueve sílabas, tiene acento en la 5.ª y otros equidistantes en la 2.ª y 8.ª

Entre tus plumas de color nevado.

Este verso de once sílabas tiene acento en la 4.ª y otro equidistante en la 8.ª

Los sacerdotes nuestros, siervos de los altares.

Este verso de catorce sílabas se compone de otros dos de siete, que llevan su correspondiente acento en la penúltima sílaba. Como

§ La *pausa*, llamada también *cesura*, no tiene tanta importancia en la medida del verso. Baste decir que hay una *pausa final* a la terminación de cada verso, y que pueden marcarse otras, según el ritmo o las exigencias de la lectura. En los versos compuestos, naturalmente, hay una pausa después de cada uno de los simples que los forman.

RIMA.—Otro de los elementos de la versificación castellana, es la *rima*. Rima es la igualdad o semejanza de sonidos en la terminación de varios versos.

Puede haber dos clases de rima:

1.° CONSONANTE O RIMA PERFECTA.—Consiste en que las letras finales de varios versos, o sus sonidos, sean idénticos, a partir de la última vocal acentuada. Tal ocurre en las palabras abu**ela** y rod**ela**, af**án** y gavil**án**, p**álido** y escu**álido**, etc.

Hojas del árbol ca**idas**
juguetes del viento s**on**;
las ilusiones perd**idas**
¡ay! son hojas desprend**idas**
del árbol del coraz**ón**.

Como la *b* y la *v*, y, en ciertos casos, la *g* y la *j*, tienen en castellano el mismo sonido, se consideran iguales para los efectos de la rima. Así son consonantes *esclava* y *guayaba*, *imagen* y *ultrajen*, etc.

2.° ASONANTE O RIMA IMPERFECTA.—Consiste en que la última vocal acentuada y la final de varios versos,

---

éste es en ellos el único predominante, vemos que el primer hemistiquio lleva otro, discrecional, en la 4.ª sílaba, mientras el segundo le tiene en la primera. Suele, sin embargo, adoptarse una misma acentuación para ambos hemistiquios.



sean iguales, sin serlo todas las consonantes o parte de ellas. Tal puede observarse en las palabras grato y trabajo, mujer y traspiés, etc.

Muy metido en el embozo
cruza un galán una calle,
cuando tan negra es la noche
que sus estrellas no salen.

Es de advertir que muchas veces, entre la vocal acentuada y la última de la palabra, puede haber otras vocales átonas que no destruyen el asonante.

Esto sucede cuando la palabra es esdrújula, y cuando la última vocal acentuada, o la final, forman diptongo con otra. Así, lo mismo que *grato* y *trabajo,* son asonante en *ao* [1] las palabras pál*i*do, cárd*e*no, ra*u*do, pat*i*o, etc.

...Arias Gonzalo
del terror como la estat*u*a,
inmóvil permanecía
sin acción y sin palabra,
cual si temiera al moverse
arrancar del cuerpo al án*i*ma.

También conviene notar que la *i,* como vocal última de versos graves, equivale a la *e,* por causar en el asonante parecido efecto. Así, son asonantes *libre* y *Filis, numen* y *cutis, pasiones* y *Clori, solemne* y *Menfis.* Por idéntico motivo, la *u* equivale a la *o*, y son consonantes *cielo* y *Venus, olvido* y *tribu,* etc.

[1] Para expresar cuál sea el asonante de varios versos o palabras, se enuncian las dos vocales que le forman, y así se dice, por ejemplo: «Es un romance en *eo*».



Así Venus afligida
clamaba en busca de Adonis,
que exánime y desangrado
yace a la falda de un monte.

Niña de las redes,
eres, según creo,
de la mar nacida
y hermana de Venus.

§ Algunas veces se prescinde en los versos de la rima, y sólo se los somete a las leyes de la medida. Esto da origen al verso *libre* o *suelto:*

Sobre el portón de su palacio ostenta,
grabado en berroqueña, un ancho escudo
de medias lunas y turbantes lleno.
Nácenle al pie las bombas y las balas
entre tambores, chuzos y banderas,
como en sombrío matorral los hongos.

§ Como resumen y complemento de lo dicho, pueden prescribirse las siguientes reglas, si bien el verdadero poeta no necesita de ellas:

1.ª Los versos tendrán siempre el número necesario de sílabas. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Había en cierta ciudad
un hombre de malas costumbres.

2.ª Llevarán los acentos convenientemente distribuídos. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Haciendo frente al enemigo fiero,
sin temor sacó las armas el conde.

3.ª Se evitarán en lo posible las sinéresis y diéresis. Las sinalefas son naturales y muy frecuentes, pues

raro es el verso castellano donde no se encuentran; pero siempre que fueren duras y violentas, deben evitarse. Versos defectuosos por quebrantar estas reglas:

Hermosas ninfas que en el río metidas.
No las francesas armas odïosas.
Quiero morir si halla él por mí la muerte.

4.ª Se evitarán las cacofonías, hiatos y demás vicios contra la armonía. Verso defectuoso por quebrantar esta regla:

Del Nilo a Eufrátes fértil y Istro frío.

5.ª Se evitarán las asonancias interiores. Llámanse *leoninos* los versos en que la palabra final rima con la del medio, y son igualmente defectuosos:

Padezca en bravas llamas abrasada.

6.ª Se evitarán los *ripios*. Reciben este nombre las palabras superfluas o inoportunas que se introducen en los versos para completar el número necesario de sílabas, y también, en la rima perfecta e imperfecta, las que se colocan violenta y forzadamente como consonantes y asonantes. Ejemplo de versos *ripiosos:*

¡Cuántas comedias por demás humanas
trocáronse en divinas, cuando hiciste
papel en ellas sin ficciones vanas!

XX

Versos castellanos

Los versos castellanos se llaman de *arte menor* si tienen de dos a nueve sílabas; de *arte mayor,* si diez o más. Los más usados son los siguientes:

De dos sílabas (bisílabo):

Lento
soplo
blando,
dando
va.

(ZORRILLA).

De tres sílabas (trisílabo):

Ya toca
la opuesta
ribera:
ya poca
carrera
le cuesta.
¡Valor!

(ZORRILLA).

De cuatro sílabas (tetrasílabo):

Sus dormidas
ilusiones,
sus deseos
y su ardor,
quebrantando
sus prisiones

la seducen
con amor.

(GARCÍA GUTIÉRREZ).

De cinco sílabas (pentasílabo):

¿Tú que no sabes
me das lecciones?
Déjalo, Fabio,
no te incomodes.

(IGLESIAS).

De seis sílabas (hexasílabo):

Moza tan hermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.

(M. DE SANTILLANA).

De siete sílabas (heptasílabo):

Tras una mariposa,
cual zagalejo simple,
corriendo por el valle
la senda a perder vine.

(M. VALDÉS).

De ocho sílabas (octosílabo):

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

(LOPE DE VEGA).

De nueve sílabas (eneasílabo):

Si querer entender de todo
es ridícula pretensión,

servir sólo para una cosa
suele ser falta no menor.
(IRIARTE).

Otra acentuación:

Yo el vértigo loco cediendo
que ciego siguió a su pesar,
va su ímpetu fiero perdiendo
y empieza cansancio a mostrar.
(ZORRILLA).

El llanto enturbia mi pupila
mientras con lúgubre rumor,
lenta la lluvia se deshila
sobre los árboles en flor.
(F. VILLAESPESA).

De diez sílabas (decasílabo):

Caballeros, aquí vendo rosas;
frescas son y fragantes a fe.
Oigo mucho alabarlas de hermosas.
Eso yo, pobre ciega, no sé.
(MAURY).

Otra acentuación:

Cuelga levemente de la bruma,
con los desgarrones de un girón,
blanca nubecilla, que se esfuma
como se disipa la ilusión.
(A. C.)

Id. con hemistiquios:

—Cayó a silbidos mi *Filomena*.
—Solemne tunda llevaste ayer.
—Cuando se imprima verán que es buena.
—¿Y qué cristiano la ha de leer?
(L. F. MORATÍN).

De once sílabas (endecasílabo):

Endecasílabo *propio* (acento en la 6.ª sílaba).

Dejémosla pasar, como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes su ribera.

(Anónimo sevillano).

Endecasílabo *sáfico* (acento en la 4.ª y 8.ª):

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del Abril florido,
vital aliento de la madre Venus...

(Villegas).

Endecasílabo *anapéstico* o *de gaita gallega* (acento en la 4.ª y 7.ª):

Libre la frente que el casco rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

(Rubén Darío).

Endecasílabo *provenzal* (acento en la 4.ª):

Seguidas siempre de arrepentimientos

(Garcilaso).

De doce sílabas (dodecasílabo):

En tanto don Félix a tientas seguía,
delante camina la blanca visión;
triplica su espanto la noche sombría,
sus hórridos gritos redobla aquilón.

(Espronceda).

Dodecasílabo con un hemistiquio de 7 sílabas y otro de 5:

Calcinados los cuerpos por los calores
con que el cielo los campos rinde y doblega,

van con el hato al hombro los segadores
bajo el caliginoso sol de la siega.

(SALVADOR RUEDA),

Id. tripartito:

¡Musa, canta; que así puedes en un día
ya que tiran de este carro tres corceles,
conquistarte tres imperios de armonía
y ceñirte tres coronas de laureles!

(J. S. CHOCANO).

De trece sílabas (tredesílabo):

Aun vagaba en mis labios sonrisa de niño,
cuando cerca del árbol sagrado pasé;
a sus ramos de flores venían las aves,
cristalino arroyuelo besaba su pie.

(RUIZ AGUILERA).

Tredesílabo con otra acentuación.

Bajo el dosel de zarzamora que resguarda
las florecillas que se mecen en el aire,
el manantial sus aguas vierte cristalinas
que se dispersan en goteo de diamantes.

(A. C.)

De catorce sílabas (tetradecasílabo). Si está formado por dos hemistiquios de siete sílabas, se llama ***alejandrino:***

Quiero destos fructales tan plenos de dulzores
fer unos pocos viessos, amigos e sennores.

(GONZALO DE BERCEO).

Otro de catorce sílabas.

Tú eres el alma del bosque y el sueño del lago.
Dan a tu lírica danza su impulso las aves,

libre amazona que finges pelea y estrago,
con asechanzas felinas y saltos ingraves.

(DÍEZ CANEDO).

De quince y dieciséis sílabas:

En la selva agitada se oían extrañas salmodias;
mecía la encina y el sauce quejumbroso viento;
el bisonte y el alce rompían las ramas espesas,
y a través de las ramas espesas huían mugiendo.

(RICARDO JAIMES).

De quince, tripartito:

El viento barre las hojas secas de las campiñas
con su ola enorme que acariciando va los maizales;
y el agua turbia de los torrentes, en broncas riñas,
precipitada corre entonando cantos triunfales.

(CHOCANO).

De dieciséis, con hemistiquios:

Aquel canto es la llanura con su austera poesía,
es el eco de la estepa resonando en su confín;
sus compases tienen, lentos, la uniforme simetría
de los surcos, que lo escriben en pentágrama sin fin.

(E. FERRARI).

De diecisiete:

Deja que al lauro inmortal que tus sienes corona y abruma
ose añadir una rama, del Betis cortada en la orilla,
noble cantor de ese mar que en sus olas de plata y espuma
guarda aún el surco que el barco de Eneas trazó con su quilla [1].

(M. DE SANDOVAL).

---

[1] Escríbense versos con mayor número de sílabas todavía; pero tienen el inconveniente de que, dada su extensión, se pierden en parte los efectos de la rima y aun los del ritmo.



Inútil parece decir que, combinando hábilmente las fracciones rítmicas, pueden encontrarse nuevas y variadas acentuaciones [1]. La versificación, en este sentido, se ha enriquecido mucho en los últimos tiempos.

XXI

Estrofas asonantadas

§ Unidos los versos en mayor o menor número, y convenientemente rimados, forman distintas combinaciones métricas. Se da el nombre de *estrofa* al conjunto de varios versos agrupados en determinado número, rima y medida.

En algunas estrofas todos los versos tienen el mismo número de sílabas, mientras que en otras hay versos de distinta medida; y pueden llamarse, respectivamente, estrofas *parisílabas* e *imparisílabas*. Estas últimas se llaman *de pie quebrado*, cuando el más corto

---

[1] Véanse algunos ejemplos:

No sé quién fuiste; pero si sé que tienes
cántaros llenos de misterioso son,
que cuentan cosas de los incaicos tiempos
cual caracoles de un incesante hervor.

(Chocano).

Eran voces del agua, notas vibrantes de lluvia y riego,
llanto como de risa, brindis de alegre desasosiego.

(Chocano).

En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

(Rubén Darío).

de los versos *(pie quebrado)* tiene cinco sílabas o menos. Ej.:

Dirán que soy friolero,
que soy un cierzo, un enero,
pero
júrole a usted por mi honor
que no hay un mueble mejor
que el brasero.
(BRETÓN DE LOS HERREROS).

En las estrofas parisílabas, puede ser variable el ritmo y acentuación de los versos, siempre que éstos no tengan más de nueve sílabas; si exceden, conviene ajustar todos ellos a un solo ritmo, ya el par, ya el impar, aunque en cada uno varíe el lugar de las sílabas acentuadas [1]. En las estrofas imparisílabas, los versos que se combinan con mejor efecto, son: los de 11 sílabas con los de 7; los de 7 con los de 5; los de 8 con los de 4, los de 9 con los de 6; y, en general, los versos bipartitos y tripartitos con otros cuyo número de sílabas sea igual al que tiene cada una de sus porciones componentes. No obstante, pueden hacerse otras combinaciones [2].

[1] En la estrofa siguiente, los cuatro versos responden al ritmo par. Los dos primeros son endecasílabos *propios;* los otros dos, endecasílabos *sáficos:*

Tumulto de pequeños colegiales
que al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.
(A. MACHADO).

[2] Véanse ejemplos en las páginas 114 (Rioja), 97 (Trueba), 107 (Jorge Manrique) y 98 (Martínez de la Rosa).

Las clases de estrofas, especialmente de las imparisílabas, son innumerables, pues el poeta puede agrupar los versos en el número que le plazca, combinándolos a su capricho; por lo cual sólo estudiaremos las que con más frecuencia se han empleado hasta ahora. Comencemos por las asonantadas.

De dos versos.—Estrofa generalmente parisílaba, aunque los dos versos pueden ser de cualquier medida. Se llama *pareado:*

a. Quien da pan a perro ajeno,
a. pierde pan y pierde perro. [1]

De tres versos.—Estrofa generalmente parisílaba que se llama *terceto,* constituída por tres versos de cualquier medida, asonantes el 1.° y el 3.°, libre el 2.°. Forma, en octosílabos, los cantares que se llaman *soledades:*

a. Me llama holgazán tu madre
b. ¡como si el querer no fuera
a. una ocupación muy grande!

(A. Ferrán)

De cuatro versos.—Las estrofas de cuatro versos reciben el nombre general de *cuartetas.* Cuatro versos octosílabos, asonantados los pares, dan lugar a la forma más característica de la *copla* o *cantar popular:*

a. Tengo el corazón partido
b. en dos pedazos iguales;
c. en uno está tu retrato
b. y en otro está el de mi madre.

Si las estrofas son de cuatro versos hexasílabos

---

[1] Los versos que riman entre sí, llevan antepuestas letras iguales.

o heptasílabos y forman serie, se llaman *endechas*. Puede ser el cuarto verso endecasílabo, originando las *endechas reales:*

a. Si aborrecer es fuerza,
b. trocad el alma mía,
c. que el odio y la venganza
b. en mi pecho jamás tendrán cabida.

(M. DE LA ROSA).

Puede haber, a más de ésta, muy variadas estrofas imparisílabas de cuatro versos. Véanse algunas:

Seguidilla. Cuatro versos: 1.° y 3.° heptasílabos, 2.° y 4.° pentasílabos, asonantados los pares:

a. Un pajarito alegre
b. picó en tu boca
c. creyendo que tus labios
b. eran dos rosas.

(CANTAR POPULAR).

Es frecuente, sin embargo, que las seguidillas tengan, a más de estos cuatro versos, otros tres, pentasílabos y asonantes entre sí el 1.° y el 3.°, heptasílabo y libre el del medio, formando el llamado *estribillo:*

a. Al lado de mi choza
b. mana una fuente,
c. una fuente fresquita
b. como la nieve;
d. y a mi ventana
e. trepan a darme flores
d. las pasionarias.

(A. DE TRUEBA).

También hay seguidillas aconsonantadas.

Seguidilla gitana. Cuatro versos: 1.°, 2.° y 4.°

hexasílabos, y el 3.º de diez a doce sílabas; asonantados los pares:

a. No vayas a misa,
b. porque al campanero,
c. al ver esos ojos le dan tentaciones
b. de tocar a fuego.

(J. Estremera).

Como ejemplo de otras estrofas imparisílabas de cuatro versos, sin nombre especial, véanse las siguientes:

a. El placer que rebosa en mi alma,
b. zagalas del Dauro, festivas cantad;
c. el amor ha dejado los cielos
b. y el nido en mi pecho por siempre hizo ya.

(M. de la Rosa).

a. Entre las ramas del pomposo roble
b. hipócrita se oculta;
c. se arrastra por la alfombra de violetas
b. que tu jardín perfuman.

(M. del Palacio).

De cinco versos.—Es bastante corriente una estrofa de cinco versos octosílabos, y que suele emplearse, en Andalucía especialmente, en los cantares populares. Su forma más usual es esta:

a. Un San Antonio de plata
b. tengo de mandar hacer;
a. con una devoción santa
b. al cuello me lo pondré,
a. porque Antoñito te llamas.

(Cantar popular).

Es, sin embargo, muy frecuente que en esta clase de cantares se mezclen los consonantes.

Fórmanse también estrofas asonantadas de más de seis versos, generalmente parisílabas y combinadas a gusto del poeta, si bien aquéllos no suelen pasar de ocho, porque en otro caso el efecto de la asonancia sería muy vago. Sirva de ejemplo la siguiente:

a. Atmósfera en que giran
b. con orden las ideas,
c. cual átomos que agrupa
d. recóndita atracción;
e. raudal en cuyas ondas
f. su sed la fiebre apaga;
g. oasis que al espíritu
d. devuelve su vigor.

(Bécquer).

Romance.—La rima asonantada puede también formar combinación métrica en número indeterminado de versos, sin quedar reducida a los límites de una estrofa. Así se forma el *romance*.

Llámase *romance*, pues, a un número indeterminado de versos, de los cuales los pares riman todos con el mismo asonante, y los impares quedan libres. La forma más genuina del romance es la de versos octosílabos; pero también se escribe en versos de otra medida. Los que tienen menos de ocho sílabas se llaman *romancillos*.

Octosílabo:

Niebla pálida y sutil
que en alas vas de los vientos:
no así callada y sombría
desparezcas a lo lejos,
o en pos de ti correré

sin vagar y sin sosiego,
porque está sedienta el alma
de tus sombras y misterios... etc.

(GIL Y CARRASCO).

Pentasílabo:

El que inocente
la vida pasa
no necesita
morisca lanza,
Fusco, ni corvos
arcos, ni aljaba
llena de flechas
envenenadas... etc.

(L. F. MORATÍN).

Hexasílabo o *redondillo:*

De las playas, madre,
donde rompe el mar,
parten las galeras,
con mi bien se van.
Cuanto más las llamo,
ellas huyen más.
Si las lleva el viento
¿quién las detendrá?

(PRÍNCIPE DE ESQUILACHE).

Heptasílabo:

Si el cielo está sin luces,
el campo está sin flores,
los pájaros no cantan,
los arroyos no corren,
no saltan los corderos,
no bailan los pastores,
los troncos no dan frutos,
los eços no responden...

es que enfermó mi Filis,
y está suspenso el orbe.
(CADALSO).

Endecasílabo, *real* o *heroico*.

¡Oh suerte miserable de los Reyes,
cuán vanamente el fausto os lisonjea
si juzgáis os exime de cuidados
el poder, la corona y la opulencia!
¡Oh nombre ciegamente apetecido!
¡Oh títulos pomposos de grandeza,
sólo sonido, vanidad y viento!
¿Quién, que os conozca, habrá que os apetezca?... etc. [1].
(GARCÍA DE LA HUERTA).

Aunque el romance propiamente tal es de versos parisílabos, también se escriben en imparisílabos, bien reproduciéndose una misma especie de estrofa con el mismo asonante, bien sucediéndose sin orden determinado los versos de distinta medida.

§ Como regla general aplicable a todas las combinaciones asonantadas, ha de advertirse que con los asonantes no deben mezclarse consonantes, aunque ello fuera frecuente en los orígenes de nuestra versificación.

XXII

Estrofas aconsonantadas

DE DOS VERSOS.—Estrofa generalmente parisílaba, compuesta de dos versos aconsonantados de cualquier medida. Llámase también *pareado:*

---

[1] Creemos innecesario citar ejemplos de romances en versos de otras medidas.

a. Aquí fray Diego reposa,
a. y jamás hizo otra cosa.

(JÉRICA).

a. Te vi en un baile; me miré al espejo.
a. ¡Ay qué rabia me dió de verme viejo!

(HARTZENSBUSCH).

DE TRES VERSOS.—Estrofa que se llama *terceto*, y puede ser parisílaba o imparisílaba. Admite las siguientes combinaciones:

a. Si yo quisiera matar
b. a mi mayor enemigo,
a. me habría de suicidar.

(BARTRINA).

a. Aquí enterraron de balde
b. por no hallarle una peseta...
b. No sigas: era poeta.

(MARTÍNEZ DE LA ROSA).

a. Entretanto la muchedumbre
a. grita sin fe, sin pan, sin lumbre,
a. alocada de pesadumbre.

(RUBÉN DARÍO).

Sin embargo, lo más frecuente es que los tercetos se escriban en versos endecasílabos y vayan encadenándose, de manera que además de rimar el verso 1.° con el 3.°, rime el 2.° con el 1.° y 3.° del terceto siguiente, y así sucesivamente, hasta un número de versos indeterminado. Al último terceto se le agrega otro verso, consonante del 2.°, para que éste no quede suelto:

...Levántanse de presto los feroces
rústicos, como hallados en el robo,

y aperciben sus hondas, chuzos y hoces;
hieren de muerte al miserable lobo,
el cual, rindiendo su esperanza al daño,
dió desangrado el último corcovo.
Mas dijo: «Para el cielo no hay engaño:
él, y mi sangre a una, darán gritos:
que no muero por celo del rebaño,
sino porque les dije sus delitos».

(B. L. de Argensola).

De cuatro versos.—Cuatro versos de cualquier medida pueden combinarse formando una estrofa. He aquí algunas de ellas, parisílabas.

Redondilla. Cuatro versos octosílabos rimando el 1.° con el 4.° y el 2.° con el 3.°:

a. Las mujeres y los niños
b. tienen una condición,
b. pues se acallan con un don
a. más que con treinta cariños.

(Francisco de la Torre).

Cuarteto. Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

a. Fulgura el sol en las tostadas frentes;
b. en las rejas, que brillan como plata,
b. abre el clavel sus hojas de escarlata
a. junto a los frescos labios sonrientes.

(Manuel Reina).

Cuarteta. Cuatro versos octosílabos, rimando 1.° con 3.° y 2.° con 4.°:

a. Quien llamó a la muerte ausencia
b. no estaba bien en lo cierto,

a. que no ha menester paciencia
b. el hombre después de muerto.

(HURTADO DE MENDOZA).

Serventesio. Estrofa combinada como la anterior, pero de versos endecasílabos:

a. Laura, Laura, soy yo. Mi triste acento
b. vaya otra vez a lastimar tu oído;
a. eco desgarrador, hondo lamento
b. del amor y el placer desvanecido.

(G. TASSARA).

Mientras en la cuarteta pueden ser agudos todos los versos, en el serventesio únicamente lo son con frecuencia 2.° y 4.°, que suelen también asonantarse [1].

Las estrofas imparisílabas de cuatro versos, pueden ser muy variadas.

DE CINCO VERSOS.—Con cinco versos aconsonantados de cualquier medida, aunque con más frecuencia octosílabos, se forma una estrofa parisílaba que se llama *quintilla.* También se denomina *quinteto* si es de arte mayor.

En ella pueden rimar los versos a gusto del poeta, con la salvedad de que tres seguidos no sean consonantes, y de que la estrofa no termine nunca en un pareado.

---

[1] Pueden también combinarse en la misma forma versos de distinta medida. Véase un ejemplo:

En días sangrientos, un joven atleta
del templo desierto levántase audaz.
Espada es su lengua, su voz de profeta:
empuñan sus manos olivo de paz.

(QUADRADO).

Las quintillas pueden adoptar, por tanto, las cinco combinaciones siguientes: *a a b b a.—a a b a b.—a b a b a.—a b a a b.—a b b a b.*

a. No los goces me recuerdes
a. de remotos años verdes;
b. libro fueron que rasgué.
a. Rasgas mi seno, y le muerdes,
b. tú, sierpe hoy, la que ángel fué.

a. Penas entonces de un modo
b. y de otro asaltarme vi;
b. luchaba, empero, y vencí.
a. Con amor se vence todo
b. y amor y más hubo en mí.

a. Mil veces en mi interior
b. me dije: No lo mereces,
a. y Dios te da su favor
b. mostrándotelo con creces
a. en el lecho del dolor.

(HARTZENBUSCH).

Heptasílaba:

a. Dormido yace el Ciego,
a. cuyo blando sosiego
b. en éxtasis tenía
b. todo cuanto solía
a. arder en vivo fuego.

(VILLEGAS).

Endecasilaba:

a. En la infinita sed que nos aqueja,
b. ¿qué es nuestra vida? El sueño de un momento,
a. onda que pasa, sombra que se aleja,

a. ave tímida y muda que no deja
b. ni el rastro de sus alas en el viento.

(NÚÑEZ DE ARCE).

Entre las estrofas imparisílabas de cinco versos, la más conocida es la *lira*. Consta de tres versos heptasílabos (1.°, 3.° y 4.°), y dos endecasílabos (2.° y 5.°), rimando de una parte el 1.° y 3.° y de otra el 2.°, 4.° y 5.°:

a. Abre, Esposa querida;
b. no te detengas, no, consuelo mío,
a. ábreme por tu vida,
b. que yerto estoy de frío,
b. mis cabellos cubiertos de rocío.

(V. DE LA VEGA).

También se llaman *liras*, con menos propiedad, otras estrofas de cuatro y seis versos, como las siguientes:

a. Tú, diosa, de purísimos placeres
b. aurora eres divina,
a. tú en las desgracias y tristezas eres
b. celeste medicina

(ARJONA).

a. A los árboles miro
b. con altas ramas de tendidas copas,
a. y que vivan admiro
b. vestidos de alegría y verdes ropas,
c. por ser, ardiente fuego,
c. mi triste llanto de sus ojos riego.

(C. SUÁREZ DE FIGUEROA).

Combinados los endecasílabos y heptasílabos a gusto del poeta, en número que pasa de seis y no suele

llegar a veinte, y sucediéndose una serie de estrofas totalmente iguales a la primera en el número, medida y distribución de sus versos, estas estrofas se llaman *estancias.* [1]

DE SEIS VERSOS.—Es digna de nota la *copla de Jorge Manrique*, llamada así porque este poeta la empleó en las famosas *coplas a la muerte de su padre.* Los versos 1.°, 2.°, 4.° y 5.° son octosílabos, el 3.° y 6.° tetrasílabos; riman 1.° con 4.°, 2.° con 5.°, y 3.° con 6.°:

a. Recuerde el alma dormida,
b. avive el seso y despierte
c. contemplando
a. cómo se pasa la vida,
b. cómo se viene la muerte
c. tan callando.

La estrofa de seis versos se llama comúnmente *sextina* o *sextilla,* según sea de arte mayor o menor. Es susceptible, como todas las estrofas que exceden de este número de versos, de mucha variedad, ya por las sílabas que tengan aquéllos, ya por la colocación de los consonantes; sin embargo, los versos 3.° y 6.° son consonantes en la mayoría de los casos [2].

Los poetas del siglo XV (Gómez Manrique, Puerto Carrero, Juan del Encina, etc.), emplearon bastante las estrofas de siete y nueve versos octosílabos, que luego cayeron en desuso.

---

[1] Las *estancias* son, por tanto, *silvas* muy cortas que se reproducen con uniformidad.

[2] Se ha usado mucho una estrofa de seis versos, bien parisílaba de octosílabos o endecasílabos, bien entrando con aquéllos algún

XXIII

Estrofas aconsonantadas (continuación)

De ocho versos.—He aquí las más importantes. [1]

Octava real. Ocho versos endecasílabos, rimando el 1.° con el 3.° y 5.°, el 2.° con el 4.° y 6.°, los dos últimos pareados:

a. Es de oro su cabeza refulgente,
b. su rubia crin los rayos de la aurora;
a. de lavado cristal su limpia frente,
b. su vista el sol que alumbra y enamora;
a. sus mejillas Abril resplandeciente,
b. en sus labios la misma gracia mora;
c. callando viene, pero su garganta
c. da muestras que suspende cuando canta.

(P. Hojeda).

Octava italiana. Esta estrofa, que si es de arte menor se llama *octavilla*, consta de ocho versos de cualquier medida, casi siempre parisílabos, con la condición precisa de que el 4.° y 8.° sean agudos y rimen

---

tetrasílabo, y con éstos algún heptasílabo, combinada en esta forma:

a. Sube, pájaro audaz, sube sediento
a. a beber en el viento
b. del rojo sol la esplendorosa lumbre;
c. sube, batiendo las sonantes alas,
c. de las etéreas alas
b. a sorprender la luminosa cumbre.

(Zorrilla).

Otra sextina, que es exactamente la octava real con supresión de los dos primeros versos, se ha usado poco.

[1] Históricamente es importante la llamada *copla de arte mayor* o *de Juan de Mena,* estrofa de ocho versos dodecasílabos con hemistiquios, y rimando así: a b b a a c c a.

entre sí, bien como consonantes, bien como asonantes. La consonancia de los demás versos queda al arbitrio del poeta, si bien la forma más frecuente es esta:

a. Hay un templo sostenido
b. en cien góticos pilares,
b. y cruces en los altares
c. y una santa religión.
d. Y hay un pueblo prosternado
e. que eleva a Dios su plegaria,
e. a la llama solitaria
c. de la fe del corazón. [1]

(ZORRILLA).

DE DIEZ VERSOS.—Llámase *décima* o *espinela*—esto último por deberse su invención al poeta Vicente Espinel—, una estrofa de diez versos octosílabos, rimados en esta forma: 1.° con 4.° y 5.°; 2.° con 3.°; 6.° con 7.° y 10.°; 8.° con 9.°:

a. Es la música el acento
b. que el mundo arrobado lanza
b. cuando a dar forma no alcanza
a. a su mejor pensamiento;
a. de la flor del sentimiento
c. es el aroma lozano;
c. es del bien más soberano
d. presentimiento suave,
d. y es todo lo que no cabe
c. dentro del lenguaje humano.

(A. LÓPEZ DE AYALA).

---

[1] Análogamente a la octavilla, se forman estrofas de mayor número de versos Son agudos y riman entre sí los dos versos finales de cada uno de los dos miembros o trozos en que la estrofa está dividida, combinándose los demás a gusto del poeta.



Once, doce, trece y más versos pueden también combinarse en una estrofa, y lo hacen generalmente bajo la forma de *estancias*.

DE CATORCE VERSOS.—El *soneto* consta de catorce versos endecasílabos. Los ocho primeros son dos cuartetos enlazados, puesto que riman, por lo general, en esta forma: 1.º, 4.º, 5.º y 8.º—2.º, 3.º, 6.º y 7.º Alguna vez son, en lugar de cuartetos, serventesios. Los seis versos últimos son dos tercetos, enlazados también entre sí, con dos o tres consonantes distribuídos a gusto del poeta, siempre que no lo sean tres versos seguidos. He aquí una de las formas más usadas:

a. Como a su parecer la bruja vuela
b. y untada se encarama y precipita,
b. así un soldado, dentro una garita,
a. esto pensaba, haciendo centinela:
a. «No me falta manopla ni escarcela;
b. mañana soy alférez ¿quién lo quita?
b. y sirviendo a Felipe y Margarita
a. embrazo y tengo paje de rodela.
c. Vengo a ser general, corro la costa,
d. a Chipre gano, príncipe me nombro
c. y por rey me corono en Famagosta;
d. reconozco al de España, al turco asombro...»
c. Con esto se acabó de hacer la posta
d. y hallóse en cuerpo con la pica al hombro [1].

(REY DE ARTIEDA).

---

[1] Otra combinación muy frecuente en los tercetos, es la que ofrece el siguiente soneto:

Tú, a quien ofrece el apartado polo,
hasta donde tu nombre se dilata,



A veces a estos catorce versos se agregan otros dos, tres o cuatro, alguno de ellos heptasílabo, y entonces se dice que es un *soneto con estrambote*. De estos sonetos, muy escasos ciertamente, es un ejemplo el de Cervantes *Al túmulo elevado en las honras fúnebres de Felipe II*[1].

---

preciosos dones de luciente plata
que envidia el rico Tajo y el Pactolo;
  para cuya corona, como a solo
rey de los ríos, entreteje y ata
Palas su oliva con la oliva ingrata
que contempla en tus márgenes Apolo:
  claro Guadalquivir, si impetuoso
con crespas ondas y mayor corriente
cubrieres nuestros campos mal seguros,
  de la mayor ciudad, por quien famoso
alzas igual al mar la altiva frente,
respeta humilde los antiguos muros.

(ARGUIJO).

Tanto los cuartetos como los tercetos, y especialmente estos últimos, se han combinado en el soneto de otras varias maneras, entre ellas las siguientes:

Cuartetos. .	1.—*a b b a b a a b* (dos consonantes).
	2 —*a b a b a b a b* (dos consonantes).
	3.—*a b b a a c c a* (tres consonantes).
Tercetos. . .	1.—*a b a b b a* (dos consonantes).
	2 —*a b c b a c* (tres consonantes).
	3.—*a b a b c c* (tres consonantes).
	4.—*a b a c b c* (tres consonantes).
	5.—*a a b c c b* (tres consonantes).

Modernamente se ha desnaturalizado la índole del soneto, desligando en absoluto los cuartetos e introduciendo otras modificaciones que pugnan con las formas tradicionales de esta composición.

[1] Aunque la forma clásica del soneto es la de versos endecasílabos, claro es que también puede escribirse en versos de otra medida.

Silva.—Como ocurre con los versos asonantes, los consonantes pueden formar combinación métrica en número indeterminado, sin constituir estrofa. En esta forma se pueden agrupar los versos de toda medida, pero la combinación hasta ahora más usada es la que recibe el nombre de *silva*. La *silva* es una serie indeterminada de versos endecasílabos y heptasílabos, distribuídos y aconsonantados a gusto del poeta, siempre que no sean consonantes tres versos seguidos, y pudiendo quedar alguno libre. Debe procurarse, sin embargo, que los consonantes no estén muy separados, a fin de que no se pierda el efecto de la rima:

Pura encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo

Si es de ocho sílabas o menos, se llama *sonetillo*. Sirva de ejemplo el siguiente:

Entonces, cuando era mía,
las flores ¡cuán gratamente
perfumaban el ambiente
allí donde andar solía!
¡Con qué plácida armonía
cantaba la alada gente!
¡Cómo la luna esplendente
al ver su faz sonreía!
Muertos aquellos amores
tan dichosos, tan suaves,
fenecida mi fortuna,
ni aromas tienen las flores,
ni dulces trinos las aves,
ni claro esplendor la luna.

(Rodríguez Marín).

es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama
ni tu púrpura hermosa
a detener un punto
la ejecucion del hado presurosa.
El mismo cerco alado
que estoy viendo riente,
ya temo amortiguado
presto despojo de la llama ardiente... [1]

(RIOJA).

§ Como reglas aplicables a todas las combinaciones aconsonantadas, ha de advertirse: 1.° Que no deben prodigarse los *consonantes pobres,* como son los terminados en *ado, ido, ente,* etc. 2.° Que los

---

[1] La *rima interna,* que se empleó en los siglos XVI y XVII y hoy han resucitado algunos poetas, consiste en rimar un verso con el primer fragmento métrico del verso siguiente:

Nuestro ganado pace; el viento *espira;*
Filomena *sospira* en dulce *canto,*
y en amoroso *llanto* se *amancilla;*
gime la *tortolilla* sobre el *olmo;*
preséntanos a *colmo* el prado *flores*
y esmalta en mil *colores* su verdura.

(GARCILASO)

También los poetas de estos últimos tiempos han empleado la rima *retornelo,* que consiste en repetir al fin de una estrofa el primer verso de ella:

En el dulce Lambaré
felız era mi cabaña;
vino la guerra, y su saña
no ha dejado nada en pie
en el dulce Lambaré.

(C. GUIDO Y SPANO).



consonantes próximos no deben ser nunca asonantes entre sí[1].

Estrofas libres

Aunque con versos libres hay posibilidad, naturalmente, de formar multitud de estrofas, hasta ahora sólo el *sáfico adónico* ha arraigado en nuestra versificación.

Los *sáficos adónicos* son estrofas de cuatro versos, los tres primeros endecasílabos *(sáficos),* con la acentuación correspondiente, y el cuarto pentasílabo *(adónico):*

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del Abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

(VILLEGAS).

§ También los versos libres pueden agruparse en número indeterminado. Una serie de versos endecasílabos en estas condiciones, forma lo que por antonomasia se llama *verso libre, suelto* o *blanco:*

¡Ay! de mi triste juventud, oh Cintio,
cuál se arrastran inútiles los días

---

[1] Por inexplicable mal gusto, los poetas clásicos no consideraban esto como defecto:

Si el agua te es placentera,
hay allí fuente tan bella
que para ser la primera
entre todas, sólo espera
que tú te laves en ella.

(GIL POLO).

y sin placer. Un tiempo, de la gloria
la brillante fantasma su amargura
con esperanzas halagó mentidas:
tal centella fugaz, artificiosa,
lanzada entre las sombras de la noche,
al inocente rapazuelo alegra
y sus lágrimas calma mientras brilla... etc.

(CABANYES).

Una regla debe observarse respecto a los versos libres, y es que siempre sean realmente tales y no se mezclen asonantes ni consonantes en los versos próximos. Nuestros clásicos, sin embargo, a la terminación de un grupo de versos libres solían poner un pareado.

§ Además de las citadas, repetimos, pueden formarse otras muchas estrofas, tanto de versos libres como aconsonantados, pues en este punto el poeta no tiene más limitaciones que las impuestas por el buen gusto.

Sección tercera.—Formación de la obra literaria

XXIV

Invención.—Disposición.—Elocución

§ Estudiados separadamente el autor y la obra literaria, consideremos ahora los dos elementos unidos, o sea la manera cómo aquél, poniendo en juego todas sus facultades, procede para la producción de ésta.

El proceso de la obra literaria comprende tres momentos, que con mucho acierto llamaron los antiguos *invención, disposición* y *elocución*. El autor de todo trabajo literario—decían—necesita saber de qué va a tratar *(quid)*, cómo lo va a ordenar *(quo loco)* y de qué manera va a expresarlo *(quomodo)*.

§ La invención es el momento en que el escritor concibe la obra. Como el fin de la obra literaria (realización de la belleza o de otra cualidad estética) prodúcese natural y necesariamente al realizar aquélla, en la invención el escritor sólo necesita buscar el *pensamiento* o *idea capital* y *el asunto*.

En la concepción del *pensamiento* o *idea capital*, el escritor puede abarcar, según ya hemos dicho, cualquiera de los aspectos y matices del mundo real, o del imaginario. Si bien unas veces precede al asunto, otras es una consecuencia del asunto mismo.

En cuanto a éste, en la invención el escritor no hace más que *buscarle*, porque el desarrollo depende de la disposición y elocución, y los *pensamientos* parciales suelen inventarse al mismo tiempo que esta última se verifica. En algunos casos, las mismas circunstancias dan al escritor el asunto (como ocurre generalmente en la oratoria y en la didáctica); pero, si esto no es así, ya hemos dicho que tiene libertad absoluta para la elección de asunto.

§ La disposición es el segundo momento, en que se distribuyen y ordenan los distintos elementos de la obra. Para hacerla de modo conveniente, sobre todo si la obra ha de tener alguna extensión, debe trazarse un *plan*, o sea un delineamiento general de

aquélla, señalando el orden en que se han de desenvolver las ideas o hechos que la constituyen. De la bondad del plan depende casi siempre que el desarrollo del asunto, o la acción en su caso, reúnan las necesarias cualidades.

Después de planeada la obra, puede el escritor hacer un *boceto* o *bosquejo*, o sea un detenido trazado de la misma, con indicación de las secciones que ha de comprender, del contenido de cada una, etc.

El bosquejo es ya un resumen anticipado de la obra. En el plan se trazan sólo las líneas generales, en el bosquejo se desarrolla ya el asunto, siquiera sea concisamente. El bosquejo no es tan necesario como el plan; pero sí muy conveniente.

A más de las divisiones que suele llevar la obra, y que, según su índole especial, se llamarán *capítulos*, *tratados, cantos, escenas*, etc., puede ir precedida de una *introducción*, *preámbulo*, *proemio, prólogo* o *prefacio*, donde se explican los antecedentes o motivos de la obra, se justifica su plan, se ilustra y aclara alguna parte de su contenido, se previenen las objeciones, etc. En ocasiones se agrega al fin de la obra otra parte llamada *epílogo*, donde se contienen algunas noticias o detalles necesarios aun después de rematado el asunto.

Claro está que en las obras de muy corta extensión, ni se hacen estas divisiones, ni siquiera son necesarios a veces el plan y el bosquejo.

§ La *elocución* es el tercer momento de la obra literaria, en que, por medio del lenguaje, se da forma externa al asunto inventado y dispuesto. Las obras

suelen escribirse primeramente *en borrador;* después, revisando éste, se realiza la *corrección,* hasta dejar la obra escrita en su forma definitiva. [1]

§ Lo natural es que los tres momentos u operaciones de la obra literaria guarden el orden expuesto; pero también puede ocurrir que, al realizar la elocución, se varíe en algo el asunto de como está inventado o dispuesto, o que se vaya haciendo la disposición al mismo tiempo que la elocución. Los pensamientos parciales, como ya hemos indicado, se inventan por lo general a medida que ésta se va verificando.

El acto de componer una obra literaria en poco tiempo y sin preparación alguna, recibe el nombre de *improvisación.* Desde luego se comprende que para esto se necesitan privilegiadas facultades.

§ En la formación de la obra literaria pueden darse casos especiales, como la *colaboración*, la *traducción* y el *arreglo.*

Denomínase *colaboración* al acto de escribir una obra literaria entre dos o más individuos, que por esta causa se llaman *colaboradores.* Pero hay dos clases de colaboración: una, la de los escritores que contribuyen a formar una obra con trabajos independientes, firmados o no, pero cada uno de autor distinto, y es la empleada generalmente en publicaciones enciclopé-

---

[1] Recuérdese el ejemplo puesto al hablar del fondo de la obra literaria (página 43). En la *invención,* buscaría Cervantes el pensamiento capital y el asunto del *Quijote;* en la *disposición,* planearía su obra, haciendo, si así lo creyó oportuno, un boceto o bosquejo; en la *elocución*, desarrolló el plan mediante la *acción,* escribiendo el *Quijote* tal como hoy le conocemos.



dicas, periódicos, revistas, etc.; otra, a la que cuadra mejor el nombre de colaboración, en que la labor de los colaboradores se mezcla y confunde para formar un todo homogéneo, y es frecuente en novelas, obras dramáticas, etc.

Claro está que en esta última la invención, disposición y elocución variarán marcadamente, porque habrán de repartirse entre los diversos colaboradores. En esto no puede haber regla fija, porque los mismos colaboradores, de acuerdo con sus gustos y aptitudes, se distribuirán el trabajo en cada una de las tres operaciones.

§ *Traducción* es el traslado de una obra de un idioma a otro. Como fácilmente se comprende, el que hace la traducción o *traductor* no interviene para nada en la invención y disposición de la obra, pues esto ya lo encuentra hecho por el autor; sólo realiza, y eso de modo relativo, la elocución, poniendo en un nuevo idioma las palabras del original. Pero por esto no se crea que para traducir bien basta conocer ambos idiomas; es preciso ser un verdadero escritor, para que en la versión brille, no sólo la fidelidad, sino la elegancia, procurando la *nacionalización* del estilo y evitando el incurrir en barbarismos y otros defectos.

§ El *arreglo* o *refundición* consiste, como lo indica su nombre, en tomar una obra escrita por autor distinto, y utilizando el mismo asunto, con alguna variación a ser preciso, modificarla en la disposición o elocución, no sin aprovechar de ambas lo que parezca conveniente, para adaptarla a los gustos de una época o público determinado. El refundidor, por tanto, casi nunca rea-

liza la invención, y sólo de modo muy parcial la disposición y elocución; pero si han de tener mérito artístico las reformas que introduzca en cualquiera de ellas, necesita habilidad y talento indiscutibles [1].

XXV

Publicación de la obra literaria

La *publicación* es la presentación notoria de la obra literaria al núcleo de las gentes, más o menos numeroso, y puede hacerse de dos maneras: por medió de la palabra oral y por medio de la palabra escrita.

§ La publicación oral tiene dos formas de manifestarse: la *lectura* y la *recitación*. En el primer caso, bien el autor, bien otra u otras personas, leen la obra en alta voz, delante de cierta concurrencia; en el segundo, en vez de leerla la *dicen*, sin tener a la vista el original escrito [2].

---

[1] Ni el autor de traducciones, ni el de refundiciones son escritores originales; pero claro está que unas y otras no tienen nada que ver con la *imitación*, que ya estudiamos, y en la cual el escritor, aunque siga las huellas de otro, necesita inventar, disponer y ejecutar; ni con el *plagio*, porque si bien es cierto que el plagiario, como el traductor y el refundidor, no pone nada o casi nada de su cosecha, estos últimos declaran la procedencia de su trabajo, en tanto que aquél la oculta deliberadamente Cuando no se declara que una obra es traducida o arreglada, pasa igualmente a la categoría de plagio, o de usurpación más bien.

[2] Aun antes de estudiar los géneros literarios, sabe todo el mundo que en dos de ellos se emplea generalmente la forma oral, y son la *oratoria* y la *poesía dramática*. Los oradores se valen de la palabra oral para sus discursos, unas veces *leyéndolos* y otras *recitándolos*; los cómicos *recitan* también una obra que ellos no han



§ El segundo procedimiento de publicación—por la palabra escrita—, puede tener también dos formas: la escritura manuscrita y la escritura impresa.

Antes de que se inventara la imprenta, era necesario que las obras se reprodujeran en copias hechas a mano. Llámase *autógrafo* el manuscrito de puño y letra del autor, y *códices,* en general, las diversas copias de una obra. Para sus manuscritos emplearon los antiguos, entre otras materias, el *papiro*, fabricado con las telillas de una planta así llamada, y el *pergamino,* piel de reses convenientemente preparada.

Inventada la imprenta, éste es el medio más extendido de hacer la publicación de obras. La imprenta facilita la rápida multiplicación de ejemplares, y gracias a ella las obras literarias llegan a los puntos más alejados de su origen.

§ Llámanse las obras *inéditas* cuando aún no se han publicado; *anónimas*, cuando se publican y circu-

---

escrito, pero que llega al público por su conducto. Sin embargo, no se crea que es en absoluto necesario que, para ser tales, los discursos se pronuncien y las obras se representen en el teatro; basta con que unos y otras estén escritos. Por otra parte, todos los géneros literarios pueden tener publicación mediante la palabra oral.

El medio más natural y primitivo de dar a conocer una obra, es la recitación. Antes, y aun después, de que la escritura estuviese generalizada, los poetas populares *(aedas, bardos, escaldas,* etc.) recitaban en lugares públicos sus versos, que corrían bien pronto de boca en boca.

En los *juegos olímpicos* de Grecia publicáronse obras importantes de aquella literatura; en Roma, los mismos emperadores fomentaron las lecturas públicas; en todas las naciones, en fin, ha habido siempre reuniones donde los escritores daban a conocer sus obras, naciendo así las *academias, ateneos, liceos* y *salones literarios*,

lan sin nombre de autor; y se dicen escritas *bajo seudónimo*, si aparecen con un nombre supuesto, bajo el cual el autor encubre el suyo propio. Cosa muy distinta son las obras *apócrifas*, que se publican bajo la atribución de un autor determinado, real o ficticio, y han sido escritas por otro que quiere hacer al público víctima de un engaño. Como ejemplo de obras anónimas en España, pueden citarse los romances populares; de obras escritas con seudónimo, las comedias de fray Gabriel Téllez, que se firmaba *Tirso de Molina;* y de obras apócrifas, los cronicones que falsificó el P. Román de la Higuera, afirmando que los habían escrito Flavio Dextro, Luitprando y otros.

§ *Público*, con relación a la Literatura, es la totalidad de personas que conocen y aprecian la obra literaria.

El público puede ser, ante todo, *contemporáneo* y *posterior*, más propiamente conocido con el nombre de *posteridad*. Público contemporáneo es el que vive en la misma época del escritor; *posteridad* es el público que vive en tiempos subsiguientes.

El público contemporáneo es el que ejerce mayor influencia en el escritor, porque éste, obligado unas veces por el gusto dominante y contagiado de él otras, puede seguir una corriente extraviada. Por eso debe tener suficiente fuerza de ánimo para sostener sus convicciones, velando por que el arte cumpla sus fines nobilísimos aun contra las tendencias del público.

Hay en éste una parte que se llama público *culto* o *erudito;* otra que forma el público *aficionado*, y otra, en fin, el público *inculto*. El primero, que es el más escaso,

posee conocimientos especiales de literatura; el segundo, más abundante, se distingue por su buen gusto y conocimiento práctico del género correspondiente, aunque no haya profundizado en sus principios; el último, que es el más numeroso, carece de toda educación literaria, y se deja llevar tan sólo de sus impresiones. El público erudito, naturalmente, es el que formula la opinión más exacta sobre las obras literarias, con la cual suele coincidir el público aficionado; pero, por desgracia, prevalece casi siempre la del inculto, por la fuerza del número.

La *posteridad,* que, según se ha dicho, es el público que vive en tiempos subsiguientes al escritor, juzga ya serena e imparcialmente, sin prejuicios de escuela ni apasionamientos de ningún género. Por eso, muchos escritores que en vida permanecieron obscurecidos o poco menos, han sido proclamados genios en siglos posteriores.

PARTE ESPECIAL

Géneros literarios

XXVI

División de las obras literarias

§ Hemos formulado hasta ahora preceptos aplicables a la obra literaria en general. Ahora vamos a ver las direcciones que ésta puede tomar, dando origen a distintos *géneros literarios*.

La división de la obra literaria causa a menudo entre los preceptistas dudas y vacilaciones, por no desentrañar de antemano los elementos que constituyen el fondo y forma de aquélla. Realizada ya esta labor en los capítulos anteriores, de ella deduciremos lógica y naturalmente la división de la obra literaria.

De los elementos que hemos visto constituyen el fondo de la obra literaria, el *pensamiento* o *idea capital* es el que ha de servirnos para establecer una división fundamental. El pensamiento o idea capital, efectivamente, informa toda la obra y determina sus diferencias capitales, ya que el fin no varía esencialmente, y el asunto, variando mucho, conduce a la realización de aquél. Véase, pues, de qué modo nacen tres géneros literarios distintos:

Hay obras en que el pensamiento capital es elemento secundario e indiferente, pudiendo variar, porque

aspiran especialmente a la consecución del fin, o sea la *belleza*. Estas obras forman el género llamado *Poesía*.

Hay otras obras cuyo pensamiento capital es persuadir a la ejecución de una cosa. Estas constituyen la *Oratoria*.

Hay otras, en fin, cuyo pensamiento capital es la enseñanza, las cuales integran la *Didáctica*.

Poesía, *Oratoria* y *Didáctica* son, pues, los tres géneros literarios; pero no se crea que esos tres géneros se dan siempre tan puros y aislados, que no pueda haber obras en que se mezclen unos y otros elementos. Por el contrario, esto es muy frecuente[1].

§ Tanto las obras poéticas, como las oratorias, como las didácticas, pueden adoptar distinta tendencia en relación al *fin* y al *asunto*. En cuanto a lo primero, hay obras que expresan lo bello, lo patético, lo sublime u otras cualidades análogas; otras hay que expresan lo cómico, lo humorístico y otras cualidades afines. Las primeras son, en general, obras *serias;* las segundas, *festivas* o *jocosas*. Y todas las obras serias pueden ser objeto de una imitación festiva, en tono burlesco, que se llama *parodia*.

§ Por el asunto puede haber obras inspiradas en la religión, en la naturaleza o en la vida humana.

---

[1] No por esto hemos de echar mano de los llamados *géneros de transición*. Si cada vez que una obra participa de elementos extraños al suyo hubiera que establecer un *género de transición,* el número de éstos sería interminable. En este punto no hay más remedio que atenerse al elemento que predomina, prescindiendo de otros accidentales.



También puede el escritor, combinando con su fuerza imaginativa elementos de todas ellas, componer obras *fantásticas*.

Las que en actos o ideas humanas se fundan, pueden ser: *filosóficas*, si tratan alguno de los problemas trascendentales de la vida; *morales*, si contienen hechos o principios encaminados a enaltecer las buenas costumbres; *heroicas*, si se refieren a guerras o hechos gloriosos; *eróticas* o *amorosas*, si de asuntos amorosos tratan, etc., etc.

§ También la forma de la obra da lugar, naturalmente, a diferencias. Hay obras en forma *enunciativa*, *descriptiva*, *narrativa*, *dialogada* o *epistolar*, y otras en que se combinan varias o todas. Por la estructura de su lenguaje hay obras *en prosa* y obras *en verso*.

Sección primera. — Poesía

XXVII

El poeta y la obra poética

§ La *Poesía* es un género literario que realiza la belleza por sí misma, considerando todo lo demás como un medio para conseguir aquel fin [1]. No quiere esto decir que en las obras poéticas no haya *pensamiento capital* y *asunto*, sino que se supeditan a la realización de la belleza.

[1] Prescindimos de explanar aquí el concepto filosófico de la poesía, innecesario para nuestro objeto.

§ El escritor que, reuniendo las cualidades necesarias, escribe obras de las correspondientes a este género, se llama *poeta.* El poeta necesita todas las cualidades que oportunamente estudiamos, pero la que en él predomina, por lo general, es la imaginación. Además, según el género especial de poesía que cultive, así necesitará ejercitar con preferencia una u otra facultad. En el *épico*, juega gran papel la razón; en el *lírico*, el sentimiento; el *dramático* y el *novelista*—que es en el fondo un verdadero poeta—, habrán de poner en actividad ambos, puesto que tanto necesitan expresar los íntimos afectos del hombre, como observar y reproducir los hechos y las costumbres. El poeta que tenga *inspiración* llevará mucho adelantado para la belleza de sus obras. Imprescindible le es la *habilidad técnica*, y si, como en la mayoría de los casos ocurre, escribe en verso, deberá manejar con soltura la medida y la rima, para adaptarlas a la expresión de sus pensamientos. Mas debe advertirse que esta cualidad es sólo el complemento de las otras, y que, sin ellas, producirá *versificadores*, pero no poetas.

Ha de tener el poeta la cultura correspondiente, cuanto más profunda mejor, y leer con preferencia los buenos modelos, que avivarán sus facultades y depurarán su gusto.

§ El fondo de la obra poética es muy extenso. Abarca, en cuanto a su fin, todas las modalidades estéticas, y recorre, por su *idea capital* y por *su asunto,* toda la escala de los hechos y de las ideas. Pueden ser, por tanto, *serias y festivas;* pueden inspirarse en la Religión, en la Naturaleza o en el Hombre, tomando

estas últimas cualquiera de las direcciones que oportunamente hemos indicado; pueden, en fin, ser puramente fantásticas.

§ La forma tiene mucha importancia en este género literario. Se ha discutido largamente sobre si la versificación es esencial en poesía, cosa que queda resuelta en sentido negativo sólo con recordar el fin que ésta persigue. La realización de la belleza en sí misma, con supeditación de otras consideraciones, puede lograrse lo mismo en prosa que en verso. Habrá, pues, obras en prosa que sean poéticas; habrá, por el contrario, obras en verso que no reúnan aquella cualidad. Pero si esto es cierto, no lo es menos que la versificación constituye una de las galas más preciadas en las obras poéticas.

§ También se ha divagado mucho acerca del *lenguaje* y *estilo* poéticos. Sin que el lenguaje de éste género literario sea distinto al de los demás, ni se deba hacer uso, salvo en raras excepciones, de ciertas licencias a que los poetas de antes eran muy inclinados [1], la verdad es que en la poesía tienen su natural cabida las elegancias, los epítetos, etc. Los pensamientos, embellecidos mediante las imágenes, las figuras y los tropos, deben especialmente responder a sus más altas cualidades, porque sin esto resultaría inútil en absoluto la sonoridad de la forma.

---

[1] Tales como las siguientes:

Y dél hablando *estó*.
(MELÉNDEZ).

Orden, belleza, *variedá* extremada.
(ID.)

Puede, últimamente, la poesía revestir cualquiera de las formas estudiadas: la enunciativa, la narrativa, la descriptiva, la dialogada o la epistolar.

§ Unánimemente se divide la poesía en tres géneros: *Poesía épica*, *Poesía lírica* y *Poesía dramática.*

En la poesía épica, el poeta narra hechos que pasan en el mundo exterior.

En la poesía lírica, el poeta expresa los sentimientos que agitan su alma o la de los demás hombres.

En la poesía dramática, el poeta narra hechos y expresa sentimientos, pero poniéndolos en acción por medio de personajes. [1]

Estos tres géneros, sin embargo, mezclan entre sí

---

[1] Aclaremos la doctrina con un ejemplo.

Un poeta anónimo compone el siguiente cantar:

Tengo una pena, una pena,
tengo un dolor, un dolor,
tengo una pena, una pena
que me parte el corazón.

¿Dónde pasa eso que el poeta dice? En su interioridad, en su alma, como podía pasar en el alma de otro hombre cualquiera. Ese es, por tanto, un cantar *lírico.*

Pero otro poeta—Espronceda—escribe esta octava real:

Hombres con hombres con furor se estrellan
con golpes reciamente redoblados,
lo arrasan todo y todo lo atropellan,
hienden, rajan, destrozan irritados;
armas, muertos, caballos, carros huellan
con espantoso estruendo derribados;
yelmos, picas, turbantes, sangre ardiente
envuelve Guadalete juntamente.

¿Dónde pasa lo narrado en esta octava? En una batalla, en el mundo exterior. Hé aquí, pues, una octava *épica.*

Últimamente, en una comedia *(La verdad sospechosa),* se dice:

sus elementos con mucha frecuencia. [1] Hoy, por ejemplo, la épica no se cultiva en grandes poemas; en cambio abundan las poesías breves, de carácter esencialmente lírico, en que suelen mezclarse elementos narrativos y descriptivos.

XXVIII

Poesía épica.—Epopeya

§ La poesía épica (del griego *epos,* narración) expresa la belleza de la realidad objetiva. Puede, por tanto, presentar poéticamente los actos de los hombres, las manifestaciones de la Religión, de la Naturaleza y de la Ciencia, los inmutables principios de la verdad y del bien.

Como los actos de los hombres, en todos los órdenes, son resultado natural de sus ideas y sentimientos,

---

GARCÍA. ¿Eres astrólogo?
TRISTÁN. Oí,
el tiempo que pretendía
en palacio, astrología.
GARCÍA. ¿Luego has pretendido?
TRISTÁN. Fuí
pretendiente por mi mal.
GARCÍA. ¿Cómo en servir has parado?
TRISTÁN. Señor, porque me han faltado
la fortuna y el caudal.

Aquí existe un diálogo, hablan dos personas y cambian sus impresiones, hay *acción*. Esta es, por tanto, *Poesía dramática*.

[1] Un ejemplo. *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, es una *leyenda* (género épico). Mas si de ella tomamos la carta de Elvira, inserta en la parte segunda, hallaremos que es un fragmento totalmente lírico; al paso que en la parte tercera tenemos un cuadro dramático, que pudiera representarse en un teatro.

claro es que no se puede prescindir de éstos en la poesía épica; pero el objeto de ella no es enunciar esos sentimientos ni esas ideas, sino referir los hechos y resultados que en el mundo exterior producen.

Conviene advertir que aquí tomamos la palabra *épico,* como lo hacen todos los preceptistas modernos, en su sentido lato, abarcando cuanto sea expresión de la belleza objetiva; pero que, en su acepción primera, comprende únicamente los hechos y empresas grandes, ilustres y memorables. En este sentido, sólo la epopeya y el poema heroico caen dentro de la poesía épica.

§ De lo dicho puede deducirse cuáles son los asuntos de la poesía épica, en la cual hay por lo general *acción*. Los pensamientos dirígense principalmente a expresar lo que en el mundo exterior sucede, por lo cual las formas propias de la épica son la narración y la descripción.

La épica ha perdido hoy gran parte de su importancia, avasallada por la lírica y la dramática. Una excepción hay que hacer, sin embargo: la de *la novela*, en que predomina lo épico, y que es uno de los géneros más cultivados en la actualidad.

§ De la poesía épica puede hacerse la siguiente división:

1. Poemas narrativos:
   - Epopeya.
   - Poema épico-heroico.
   - Poemas legendarios.
   - Poemas novelescos y fantásticos.
   - Poemas religiosos.

2. Poemas didácticos { Didácticos varios. Fábula. Sátira. Epístola.

3. Novela.

POEMAS NARRATIVOS.—Los llamamos así porque en ellos se encierra una acción más o menos complicada, cuyo desarrollo se hace principalmente por la narración, siquiera utilicen a menudo las demás formas expositivas, incluso el diálogo. De ellos, la epopeya y el poema épico-heroico tuvieron en otro tiempo gran importancia; pero hoy ya no se cultivan. Los estudiaremos, pues, por su valor histórico solamente.

Epopeya. Fué el poema épico por excelencia, el que encerró toda la materia épica de una época o de un pueblo. El ideal de una raza y de un período histórico, representado por sus luchas y por su religión, apareció sintetizado en la epopeya.

En este sentido, la epopeya no es creación particular de un autor, sino producto de la fantasía colectiva. Las razas, las generaciones, elaboran su contenido, y los poetas solamente le dan forma artística.

Por esta razón, no todos los hechos pueden ser objeto de la epopeya, sino solamente los hechos grandes y maravillosos de un pueblo, en los que ve el fundamento de su organización y sus creencias. Y ésto hace también que sólo los genios de la poesía sean capaces de escribir epopeyas.

El asunto de las epopeyas, por tanto, está constituído por las tradiciones guerreras y religiosas de un pueblo, en que se cantan los hechos maravillosos

de sus dioses y héroes. El poeta recoge y narra esos hechos, embelleciéndolos con la fuerza de su fantasía.

En la epopeya tiene gran importancia la *acción*. A más de las condiciones que en lugar oportuno estudiamos, los preceptistas asignan a la acción épica la *grandeza,* la cual depende, en último término, de que el asunto elegido sea digno de la epopeya. Como recurso para dar mayor grandeza e interés a la acción, se ha empleado la *máquina* o *maravilloso,* esto es, la intervención de seres divinos y sobrenaturales en los acontecimientos humanos. Así como los poetas antiguos utilizaron el maravilloso *pagano,* haciendo que los dioses mitológicos tomasen parte en las contiendas de los hombres, han propuesto algunos el maravilloso *cristiano,* y no faltó quien, como Voltaire, ideara un maravilloso *filosófico,* con la introducción de seres abstractos y morales, como la Fama, la Política, el Fanatismo, etc.

A las tres partes que dijimos constituían la acción —exposición, nudo y desenlace—, ha sido costumbre anteponer otra llamada *invocación,* en que el poeta implora el auxilio de un Numen, Musa o Divinidad para llevar a feliz término su empresa. En la acción épica tienen natural cabida los *episodios.*

Los personajes de la epopeya, y sobre todo el protagonista, han de ser héroes reconocidos por el común asenso del pueblo, y reunir las salientes cualidades que a ellos corresponde.

La forma narrativa y la descriptiva son las más generales en la epopeya, sin que por esto se excluyan

las demás. Suelen los poemas de este género dividirse en partes llamadas *cantos* o *libros*. La *Iliada* consta de veinticuatro, y de otros tantos la *Odisea*.

En las literaturas clásicas, la versificación de las epopeyas fué el hexámetro; en lo moderno, el endecasílabo.

Los poemas considerados generalmente como epopeyas, son: en la literatura griega, la *Iliada* y la *Odisea*, atribuídos a Homero; en las literaturas modernas la *Divina Comedia*, del italiano Dante Alighieri. También se da el calificativo de epopeyas a los dos poemas indios el *Ramayana* y el *Mahabaratha*, atribuídos a Valmiki y a Vyasa, respectivamente.

Hoy, formadas ya las civilizaciones y proscritos de la poesía los poemas extensos, sólo por razones históricas puede hablarse de la epopeya, sin que eso sea negar la posibilidad de que el día de mañana algún poeta escriba una gran epopeya moderna.

§ Si las epopeyas surgen en forma anónima del pueblo mismo, cuando éste se halla en su período de formación y consolidación, se llaman *epopeyas populares*. La forma de estos poemas suele ser incorrecta y descuidada, como propia de poetas populares; pero en cambio tiene una energía desusada y respira un ambiente nacional que difícilmente imitarán los poetas eruditos. Como epopeyas populares se consideran generalmente, aunque en este punto haya apreciaciones distintas, la *Chanson de Roland* en Francia, los *Nibelungos* en Alemania y el *Poema del Cid* en España

Realmente, es difícil establecer la línea divisoria en

estos poemas, pues no falta quien considere como epopeyas populares la *Iliada*, la *Odisea*, el *Ramayana* y el *Mahabaratha* [1].

XXIX

Poemas narrativos (continuación)

Poema épico-heroico. Llámase así el poema que, con orientaciones análogas a las de la epopeya, no llega a la categoría de tal, bien porque los hechos que le sirven de asunto no tengan la necesaria importancia, bien porque no revista tanta grandeza en su desarrollo.

Algunos poemas de este género tienen por asunto las tradiciones fabulosas de un pueblo; otros, algún hecho histórico o empresa gloriosa; otros *(caballerescos)*, las imaginarias hazañas de aventureros paladines. Los mismos preceptos que a la epopeya son aplicables al poema épico-heroico, en lo relativo a la acción, per-

---

[1] *Asunto de la* ILIADA. *—En guerra griegos y troyanos, y sitiada Troya por aquéllos, Aquiles, su jefe, disgustado por el rapto de una cautiva, retira su concurso. Los griegos experimentan bien pronto los efectos de esta determinación, sufriendo una derrota. Los troyanos, mandados por Héctor, los persiguen hasta sus navíos. Aquiles, aún no aplacado, sólo consiente en que su lugarteniente Patroclo, ciñendo sus armas, vaya a la lucha. Héctor mata a Patroclo. Entonces, el héroe griego, lleno de ira, cúbrese con unas nuevas armas que le forja Vulcano, y corre contra el enemigo. A su paso produce una mortandad espantosa; el mismo Héctor cae bajo su lanza. Los troyanos hacen las exequias de su jefe.

Consta la *Iliada* de 24 cantos.

* De cada una de las variedades literarias copiaremos un ejemplo, cuando lo consientan sus dimensiones; en otro caso, referiremos sucintamente el asunto, si pareciere preciso.



sonajes y forma externa. La versificación generalmente usada en castellano, ha sido el endecasílabo, combinado en octavas reales.

Los poemas épico-heroicos más notables, son los siguientes: en la literatura griega, *Los Argonautas,* de Apolonio de Rodas; en la latina, la *Eneida*, de Virgilio, la *Farsalia,* de Lucano, la *Tebaida,* de Estacio, y *La guerra púnica,* de Silio Itálico; en Italia, la *Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso, y el *Orlando furioso,* de Ludovico Ariosto; en Portugal, *Os Lusiadas*, de Camoens; en Francia, *La Enriada*, de Voltaire; en España, *La Araucana*, de Ercilla, y *El Bernardo,* de Balbuena [1].

Tampoco en la actualidad se escriben poemas épico-heroicos como los citados. La narración o celebración de sucesos memorables tiende a encerrarse en composiciones más breves y cálidas, sin la altisonancia y énfasis del poema épico-heroico, del epinicio o de la oda.

§ La epopeya y el poema épico-heroico pueden ser objeto de una parodia en los llamados *poemas heroicómicos* o *épico burlescos*. Estos poemas, pues, tienden a convertir en motivo de risa la exaltación épica de aquéllos, y para conseguirlo hacen el relato de ridícu-

[1] *Asunto de* La Araucana.—La lucha que por la posesión del valle de Arauco, en Chile, sostienen los españoles, cuyo jefe era el marqués de Cañete, contra los araucanos, mandados por Caupolicán. Sostienen los ejércitos, con variable fortuna, diferentes batallas, en una de las cuales muere Lautaro, lugarteniente del caudillo araucano. Caupolicán cae más tarde en poder de los españoles, que le condenan a muerte. Tiene *La Araucana* episodios como el de la batalla de San Quintín, la de Lepanto, el de la reina Dido, etc., y consta de 37 cantos.



las contiendas originadas por los hechos más pueriles, o sustituyen otras veces a los héroes guerreros por animales, a quienes presentan realizando toda clase de proezas, con intervención de los dioses, remedan la altisonante versificación de la poesía épica y, en suma, utilizan todos los recursos para que el efecto sea más marcado.

Los poemas épico-burlescos o heroi-cómicos tienen hoy muy poca importancia, en relación con el escaso cultivo de los épico heroicos.

La *Batracomiomaquia* (batalla entre las ranas y los ratones) es un poema épico-burlesco de Grecia. Las literaturas modernas tienen, entre otros, el *Morgante*, de Pulci, el *Orlando enamorado*, de Boyardo, y el *Cubo robado*, de Tassoni, en Italia; el *Rizo robado*, de Pope, en Inglaterra; el *Facistol*, de Boileau, en Francia; y en España, la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, la *Mosquea*, de Villaviciosa, y la *Perromaquia*, de Nieto de Molina [1].

Poemas legendarios. Guardan relación con los heroicos; pero encierran siempre acontecimientos de fondo histórico poetizados por la tradición. Sirvan de ejemplo nuestros *cantares de gesta* y otros, como *La leyenda del Cid*, de Zorrilla.

La leyenda es un poemita en que se encierra un

---

[1] *Asunto de* LA MOSQUEA.—La guerra entre las moscas y las hormigas, cuyos reyes respectivos son Sanguileón y Granestor. Alarmados los dioses ante los belicosos aprestos de los combatientes, Júpiter envía a Mercurio para enterarse de la causa del alboroto. Salen vencedoras las hormigas, no sin que perezcan los dos reyes y otros muchos campeones.—Consta *La Mosquea* de doce cantos.



suceso de carácter tradicional, o al que da el poeta apariencias de tal, y que va rodeado casi siempre de circunstancias milagrosas o fantásticas.

En la Edad Media abundaron las leyendas de carácter religioso. Tales son los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, y las *Cantigas* de D. Alfonso el Sabio. En los tiempos modernos ha tenido la leyenda cultivadores tan notables como el Duque de Rivas, Zorrilla, Arolas y Velarde [1].

Poemas novelescos. Con el simple nombre de *poemas* se conocen algunas composiciones de este género, donde se desenvuelve una acción de desenlace más o menos feliz, imaginada por el poeta y que se supone acaecida en la vida ordinaria del hombre. Préstanse a las consideraciones filosóficas y morales, a las digresiones líricas, y en la forma admiten mucha variedad. Sirvan de ejemplo los de Núñez de Arce *(La Pesca, Maruja,* etc.) y los *Pequeños poemas* de Campoamor *(El tren expreso, Las tres rosas,* etc.) [2]

---

[1] *Asunto de* A BUEN JUEZ MEJOR TESTIGO, *de Zorrilla.*—Diego Martínez parte a Flandes, después de jurar a Inés de Vargas, ante el Cristo de la Vega, casarse con ella. Al regreso, Diego dice que no conoce siquiera a Inés; ésta le exige ante la justicia que cumpla su juramento, y cita como testigo del mismo al Cristo de la Vega. Reunida la justicia para este acto, el Cristo, interrogado por el notario, coloca la mano sobre los autos y dice: *¡Sí juro!* Diego e Inés abrazan la vida religiosa.—Consta *A buen juez mejor testigo* de seis divisiones o capítulos.

[2] *Asunto de* MARUJA.—Los condes de Viloria no tienen hijos; el guarda de su finca les presenta cierto día una niña llamada Maruja, que estaba robando la fruta del huerto; cuenta la niña que sus padres habían perecido en una catástrofe, y los condes la adoptan.



Hay también *poemas fantásticos,* de asunto totalmente maravilloso, como son: *El Laberinto,* de Juan de Mena, y *Los gnomos de la Alhambra,* de Zorrilla [1].

Poemas religiosos. Tan extensos como los épico-heroicos, y semejantes a ellos en el desarrollo de la acción y condiciones de forma, estos poemas utilizan como asunto los misterios de la Religión y los hechos milagrosos de seres divinos.

Entre los poemas religiosos, dejando a un lado la *Divina Comedia,* que pasa a la consideración de epopeya, ciraremos: *La Cristiada* y *La Creación del mundo*, escritos, respectivamente, por Fray Diego de Hojeda y el doctor Alonso de Acevedo, españoles; el *Paraíso Perdido,* del inglés Milton; y *La Mesiada*, del alemán Klopstock [2].

§ Hay otras composiciones de asunto parecido al de los poemas que vamos citando, pero de menores dimensiones. La *narración épica* es un poemita donde se relata un hecho histórico de importancia. Sirva de ejemplo *El conde de Saldaña,* de Gallego.

---

[1] *Asunto de* El Laberinto.—Extraviado el poeta en una llanura, se le aparece una hermosa doncella, que es *la Providencia,* que le sirve de guía conduciéndole a un gran palacio. Allí ve tres ruedas, las del *pasado,* del *presente* y del *porvenir,* donde se descubren diferentes personajes antiguos y modernos. Cuando va a examinar la rueda del porvenir, se lo impide la Providencia, desapareciendo de su lado.—Consta *El Laberinto* de 297 octavas de arte mayor. Posteriormente se adicionaron algunas más.

[2] *Asunto de* La Cristiada.—La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, empezando con la última cena y terminando con la crucifixión. Consta de 12 libros.



Si la composición, más que a narrar el hecho, se dirige a encarecer su importancia y celebrar la heroicidad de los que le realizaron, se llama *epinicio* o *canto épico;* tales son el de Moratín padre: *Las naves de Cortés destruídas*, y el de Moratín hijo: *La toma de Granada.*

Verdaderas narraciones épicas, si bien por su importancia tienen nombre y lugar aparte, son los *romances* populares, que por el siglo xv circularon en nuestra patria, conteniendo las hazañas de los héroes nacionales y de los personajes caballerescos. Modernamente también se han utilizado los romances para interesantes narraciones, como lo demuestra el *Romancero de Hernán Cortés*, de don Antonio Hurtado; el *de Cristóbal Colón,* de don Ventura García Escobar; el *de la Guerra de África*, en que colaboraron notables poetas, y sobre todo los preciosos *Romances históricos,* del Duque de Rivas.

§ Puede también haber narraciones religiosas, fantásticas y novelescas. Éstas suelen llamarse *cuentos,* y encierran una acción breve y sencilla, cuyos personajes, como los del poema novelesco, pueden pertenecer a cualquier clase y condición. Participan del elemento lírico, del mismo modo que las *baladas*, que son relatos muy cortos. [1]

---

1 BALADA

La madre está de pechos
a la ventana,
viendo caer la nieve
lenta y pausada.

Todo blanquea;
rediles y collados,
campos y breñas.
No teme què a la cuna

§ Notable cultivo alcanzaron en otros tiempos, hasta el punto de formar un grupo especial, ciertas composiciones, que, por la condición de los personajes que en ellas intervienen, se han comprendido bajo la denominación de *poesía bucólica.*

La poesía bucólica (del griego *bous*, buey, boyero), llamada también *pastoril*, tiene por objeto reproducir poéticamente los cuadros a que da lugar la vida de los pastores y gente rústica con sus sencillas costumbres, sus ideas y sus sentimientos.

Comprende la poesía bucólica dos clases de composiciones, que se llaman *idilios* y *églogas*, división más aparente que real. Teócrito, poeta griego que es el verdadero creador del género, denominó a sus composiciones *idilios,* lo cual significa *imagen pequeña* o *cuadrito.* Las de Virgilio, su imitador en Roma, se

---

do está su hijo
lleve cuajados copos
el viento frío...
¡Ay, pobre madre!
Aquella cuna encierra
sólo un cadáver.
Por eso miran tanto
sus ojos fijos
de la nieve y el viento
los remolinos;
por eso exclama
con doloridos ayes:
«¡Hijo del alma!»
«¿Por qué no murió un día
«de primavera,
«como flor que a los cielos
«vuelve su esencia?
«¡Ay, cuántos pájaros
«fueran con él gozosos
«aleteando!»
«¡Oh! ¡pero en esta tarde,
«solo y sin guía,
«luchando con las nubes
«y la ventisca,
«mi pobre ángel
«irá muerto de frío
«por esos aires!»
Es ya la media noche...
sigue nevando...
—La madre abriga al ángel
en su regazo.
De la ventana
voló en su busca al cielo.—
¡Ha muerto helada!

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

llamaron *églogas*, en el sentido de *escogido*, *selecto;* pero los caracteres de unas y otras son iguales en el fondo. Después se han considerado como idilios ciertas composiciones amorosas en que predomina la moción de afectos, aun sin ser a veces pastoriles, y como églogas las que tienen cierta complicación dramática y forma dialogada. Hay églogas *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*, según que los personajes sean pastores, pescadores o cazadores.

El defecto inherente a este género es la falta de verdad y naturalidad, porque convierte a los pastores en personas instruídas que razonan sutilmente, o, por huir de este peligro, los presenta demasiado rústicos y groseros. Entendida de este modo, a la manera clásica, hoy ya no se cultiva la poesía bucólica.

Como poetas bucólicos florecieron en Roma, después de Virgilio, Calpurnio y Nemesiano; en Italia, que en la época de Renacimiento resucitó el gusto por este género, Sannazaro, Tasso, Guarini, Tansilo y otros varios; en España, Garcilaso, Balbuena, Francisco de Figueroa, Espinosa, Meléndez Valdés, etc. [1].

XXX

Poemas didácticos

Poemas didácticos.—Estos poemas tienen por objeto presentar en forma poética las bellezas, verda-

[1] *Asunto del* Idilio viii *de Teócrito*.—Los boyeros Dafnis y Menalcas cantan en competencia, apostando una flauta de nueve voces, y llaman como juez a un cabrero. En el desafío vence Dafnis, a quien el cabrero entrega el premio.

des y enseñanzas de la naturaleza, de la ciencia y de la moral. Su fondo es muy diferente al de los que acabamos de estudiar, y sólo por expresar la belleza de lo externo se pueden incluir en la poesía épica.

Dada la índole de su asunto, en la mayor parte de estos poemas no hay acción ni personajes. Sin abandonar en absoluto la forma narrativa, predomina en ellos la enunciativa y la descriptiva. La versificación, muy variada.

Las manifestaciones más sencillas de este género y de la didáctica en general, hállanse en ciertas máximas o sentencias breves de moral y enseñanza práctica: los *proverbios* de los hebreos, los *gnomos,* griegos, los *refranes* y *adagios* de todos los pueblos.

§ De los poemas didácticos hay algunos—los llamados *naturalistas*—que se inspiran en la belleza de la naturaleza y de sus leyes, y en los trabajos que el hombre realiza en relación con ella, como la agricultura, etc. Si se limitan a describir algunos de los cuadros o escenas de la naturaleza, se llaman *descriptivos*. Estos últimos suelen ser de reducidas dimensiones.

Pertenecen a los poemas naturalistas, entre otros, *Los trabajos y los días,* de Hesiodo, en la literatura griega, y las *Geórgicas,* de Virgilio en la latina [1].

---

[1] *Asunto de las* GEÓRGICAS.—En el canto I, trata de la naturaleza de las tierras, métodos e instrumentos de labranza; en el II, de los árboles y arbustos, de su cultivo y terreno propicio para cada uno; en el III, de la ganadería: toros y caballos, ovejas y cabras; en el IV, de las abejas, sus costumbres y gobierno. Constan, pues, las *Geórgicas* de cuatro cantos.



A los descriptivos pertenecen, por ejemplo, *La Tapada,* de Lope de Vega, y *Las Estaciones del año*, de Ruiz Aguilera.

§ Hay otros poemas didácticos que sólo tratan de presentar poéticamente los principios de una ciencia o arte cualquiera. Se llaman *didascálicos*, y pueden servir de ejemplo *La Pintura* de Céspedes, el *Ejemplar poético,* de Juan de la Cueva, *La Música,* de Iriarte, y el *Arte poética,* de Martínez de la Rosa.

§ Otros poemas de esta especie tienden a desenvolver problemas de trascendencia, como el que se refiere al origen del mundo y de los seres superiores (poemas *cosmogónicos* y *teogónicos*), a las teorías y sistemas filosóficos, etc. Entre estos poemas figuran *La Teogonía* de Hesiodo, en la literatura griega, y el *De la naturaleza de las cosas,* de T. Lucrecio Caro, y las *Metamórfosis* de Ovidio, en la latina [1].

En el siglo XVIII estuvieron muy en boga ciertos *discursos* o poemas de esta clase, a modo de disertaciones en verso, destinados a la enseñanza religiosa y moral, y cultivados en España por Forner, Meléndez Valdés, Arriaza, etc.

De origen moderno son los poemas *filosófico-sociales.* Estos poemas consideran a la humanidad desde el punto de vista filosófico, fijándose en los grandes problemas de la vida, como el que se refiere al destino

---

[1] *Asunto de la* TEOGONÍA.—La genealogía de los dioses, comenzando por el Caos y la Tierra y terminando por las últimas divinidades mitológicas.



del hombre. No se crea por esto que tales poemas se ciñen a la seca y estricta investigación filosófica; por el contrario, admiten una gran libertad, tanto por lo que hace al fondo, que utiliza todos los recursos de la imaginación y toca alguna vez en el lirismo, como respecto a la forma, que varía a capricho del poeta. El elemento fantástico y alegórico tiene particular intervención en estos poemas.

Como ejemplos, véanse el *Fausto*, del alemán Gœthe; el *Don Juan*, del inglés lord Byron, y el *Ahasverus*, del francés Quinet. En nuestra literatura, *El Diablo Mundo*, de Espronceda, y *El drama universal*, de Campoamor [1].

§ Además de los poemas didácticos que van citados, hay algunas composiciones más breves, que por tender a la enseñanza deben incluirse en la poesía didáctica. Tales son la *fábula*, la *sátira* y la *epístola*.

Fábula. Es una composición de cortas dimensiones, en que se desarrolla una acción de carácter alegórico, con el fin de producir cierta enseñanza. Los personajes que intervienen en la fábula suelen ser animales, y aun plantas y objetos inanimados a quienes el poeta hace hablar y ejecutar actos.

La enseñanza que de la fábula se desprende, suele

---

[1] *Asunto de* El Diablo Mundo.—Un viejo, restituído a la juventud por intervención sobrenatural, robusto de cuerpo y sencillo de alma, va buscando ávidamente la realización de sus sueños en el amor, en la riqueza, etc. Parece tender *El Diablo Mundo* a poner de relieve los esfuerzos baldíos del espíritu humano, que siempre busca el *más allá* y nunca queda satisfecho. Consta *El Diablo Mundo* de seis cantos; pero le dejó Espronceda sin concluir.



sintetízarse en varios versos, que reciben el nombre de *moraleja.*

Semejantes a la fábula, si bien de más profunda alegoría, son el *apólogo* y la *parábola.* Uno y otra pueden también escribirse en prosa. En la parábola el ejemplo se saca siempre de hechos humanos.

Este género nació en las literaturas orientales. Las más notables fábulas atribúyense a Bidpai en la literatura india, a Esopo en la griega y a Lockman en la árabe. En Roma, el más renombrado fabulista es Fedro; en Francia, La Fontaine; y en España, Samaniego, Iriarte, Jérica y Hartzenbusch [1].

Sátira. Es una composición destinada a censurar los vicios de los hombres o de la sociedad. Puede tener cierto carácter lírico; pero por los hechos que la inspiran y el fin moral que persigue, es principalmente épica.

La sátira puede ser *seria y festiva.* En la primera, la censura se hace austera y enérgicamente; la segunda se vale de la burla y la ironía para ridiculizar los vicios humanos.

---

1 EL PATO Y LA SERPIENTE

A orillas de un estanque
diciendo estaba un Pato:
—¿A qué animal dió el cielo
los dones que me ha dado?
Soy de agua, tierra y aire.
Cuando de andar me canso,
si se me antoja, vuelo,
si se me antoja, nado.—
Una serpiente astuta
que le estaba escuchando,
le llamó con un silbo
y le dijo:—Seo guapo,
no hay que echar tantas plantas,
pues ni anda como el gamo,
ni vuela como el acre,
ni nada como el barbo.
Y así, tenga sabido
que lo importante y raro
no es entender de todo,
sino ser diestro en algo.

(TOMÁS DE IRIARTE).

La sátira tiene mucha importancia social, porque puede servir para poner de manifiesto los vicios de un pueblo o de una clase, e influir directamente en la mejora de costumbres. Pero debe procurarse que se mantenga siempre en los límites de lo comedido, sin atacar a personas determinadas—*parcere personis, dicere de vitiis,* preceptuaban los romanos—, porque de lo contrario es muy fácil llegar a la injuria [1].

Aunque la versificación puede ser variada, los poetas españoles han empleado casi siempre el verso libre y los tercetos. Otro tanto puede decirse de la *epístola,* de que hablamos a continuación, dándose la circunstancia de que las sátiras adoptan a menudo la forma de epístolas.

Como satíricos notables citaremos a Alceo y Arquíloco de Paros, en Grecia, y Horacio, Persio y Juvenal, en Roma. Quevedo, Góngora y los Argensolas son los mejores satíricos españoles de los siglos XVI y XVII; en el XVIII merecen especial mención Vargas Ponce, Herbás, Forner y los Moratines, y en el XIX, Bretón de los Herreros, Villergas y Ruiz Aguilera [2].

Epístola. Es una composición poética en forma de carta. Según esto, no puede decirse en rigor que sea

---

[1] El elemento satírico, por otra parte, tiene cabida en otros géneros literarios, y puede haber novelas satíricas, comedias satíricas, etc.

[2] Horacio tiene sátiras contra el afán de las riquezas, contra los maldicientes, etc.; Persio contra la manía de hacer versos, contra la ociosidad, etc.; Juvenal, contra las costumbres licenciosas, contra el lujo, etc.; Quevedo, contra los riesgos del matrimonio, etc.; los Argensolas, contra las mujeres, contra los ambiciosos, etc.; Herbás *(Jorge Pitillas),* contra los malos escritores; Vargas Ponce, contra

épica exclusivamente, pues claro está que en una carta pueden contenerse asuntos de muy diversa índole; pero lo más frecuente es que en ella se desarrolle un pensamiento de carácter didáctico, filosófico o moral.

Dada esta variabilidad de la epístola, las hay filosóficas, como la de Moratín, *A un ministro, sobre la utilidad de la Historia;* morales, como la de Andrada, *A Fabio;* literarias, como la de Horacio, *Ad Pisones,* etcétera, etc.

XXXI

La Novela

§ La novela es una obra literaria, escrita en prosa y en una o varias de las formas de exposición ya estudiadas, en que se desenvuelve un asunto ficticio las más veces, real algunas, pero adornado de circunstancias imaginadas por el escritor.

La novela es una obra poética, puesto que tiende a realizar la belleza por sí misma, dando por secundarias otras consideraciones. Aunque en ella predomina lo épico—y por eso la estudiamos aquí—, la novela es un género muy complejo. Narra y describe lo externo, como la épica; da calor y vida a los sentimientos interiores, como la lírica; pone en movimiento a sus personajes, mediante un diálogo, como la dramática.

---

las mujeres; Forner, contra la perversión de la corte, contra los vicios introducidos en la poesía castellana, etc.; D. Leandro F. de Moratín, sobre este último asunto, contra los charlatanes, etc.; Bretón de los Herreros, contra la hipocresía, contra los viajes, etc.; Villergas, contra los estafadores, contra las condecoraciones, etc.



Puede haber en la novela un pensamiento o idea de mayor o menor trascendencia; mas, como se trata de un género poético, este elemento es accidental. Los asuntos de la novela, que son ilimitados, están casi siempre tomados de la vida del hombre. Todos los hechos de carácter humano, las mil incidencias tristes o alegres, sublimes o vulgares, que surgen en las relaciones sociales, las acciones heroicas o perversas que realiza el hombre, sus aspiraciones y sus deseos, todo, en fin, lo que a la vida pertenece, cae dentro de su esfera de acción.

Pero la novela va más allá todavía de los hechos reales de la vida: puede encerrar acciones de carácter puramente imaginario, que no han sucedido nunca ni pueden suceder. Tal ocurre, por ejemplo, en las novelas fantásticas.

En la novela, según esto, hay acción y personajes, que, en términos generales, deben atemperarse a las condiciones ya estudiadas. Tomados los asuntos de las novelas, en la mayor parte de los casos, de la vida humana, acción y personajes deben responder a lo que en ésta sucede, revelando la hábil observación del novelista, sin menoscabo del elemento artístico.

Todas las bellezas de pensamiento y lenguaje que en los demás géneros poéticos, caben en la novela. Escríbese ésta, según ya se ha dicho, en prosa, y utilizando todas las formas de exposición.

§ La novela reviste extraordinaria importancia social. La diversidad de sus asuntos, la impresión profunda que causa en los innumerables lectores que

con todo detenimiento van infiltrándose en sus ideas, el realismo que en ella casi siempre resplandece, y en que los hombres ven reflejados sus pensamientos y tendencias, hacen que su influencia exceda a toda ponderación. No ha faltado por eso quien, como al teatro, acuse a la novela de producir perniciosos efectos; pero si el novelista no rebasa los límites de su cometido, ni el público le toma de pretexto para sus desmanes, a buen seguro la acusación carecerá de fundamento.

§ Como el asunto de la novela puede ser tan vario, no hay posibilidad de hacer una clasificación completa; pero las especies más importantes son las siguientes:

Novela psicológica, en que se analizan los sentimientos y pasiones del hombre.

Novela filosófica, en cuyo asunto va envuelto algún problema social, religioso, moral, político, etc.

Novela fantástica, de asunto sorprendente y maravilloso.

Novela científica, que en forma amena da a conocer los hechos y adelantos de la ciencia.

Novela histórica, que se basa en un suceso histórico, pintando con bello colorido la época correspondiente.

Novela de costumbres, que busca sus asuntos en hechos corrientes de la vida social. De ella es una manifestación la *novela picaresca*, nacida en España en el siglo XVI, y en que se retrataba la vida de pícaros, rufianes y gente baja.

Novela pastoril, cuya acción se desenvuelve en el campo, entre discretos y cortesanos pastores. Origina-

ria de Italia, todas las naciones la imitaron; pero bien pronto cayó en el olvido, por ser un género falso y artificioso.

Novela de aventuras, que encierra acciones complicadas y fecundas en lances extraordinarios. Tales son los *libros de caballerías*.

Hay también *novela cómica*, si trata de buscar el lado cómico de los hombres y de las cosas; *novela satírica*, si se propone zaherir los vicios, errores y ridiculeces, etc., etc.

Por último, merece mención especial el *cuento*, que es una novela corta, por lo cual puede haber cuentos de tantas clases como las de novela citadas. Han cultivado el cuento notables escritores. También hay cuentos *populares*, anónimos, de singular mérito.

§ La novela aparece en las literaturas orientales bajo su forma elemental de cuentos, en colecciones como el *Pañchatantra*. En las literaturas clásicas no hay verdaderas novelas, pero sí algunas obras que con ellas guardan semejanza. Tales son, en Grecia, *Los amores de Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio; la historia de *Teagenes y Clariquea*, de Heliodoro; el *Dafnis* y *Cloe*, de Longo. Y en Roma, el *Satyricon*, de Petronio, y el *Asno de Oro*, de Apuleyo.

En la Edad Media la novela reaparece para tomar diversas tendencias. El cuento en forma de ejemplos morales, imitado de la literatura oriental, se ensaya con buen éxito, contando en España con un cultivador tan ilustre como don Juan Manuel. El *Decameron*, del italiano Boccaccio, sirve también de pauta para distintas colecciones de cuentos, y últimamente, nacen los

libros de caballerías, relatando las fabulosas proezas de caballeros andantes.

En el siglo XVI aparece en España la novela picaresca, que teniendo como fuente el *Lazarillo de Tormes,* de autor anónimo, encontró continuadores como Mateo Alemán, Vicente Espinel, Quevedo, etc. En italia, Sannazaro da vida a la novela pastoril, imitada en nuestra patria por Montemayor, Gil Polo, Cervantes, Lope de Vega, Suárez de Figueroa y otros.

Del siglo XVIII no merece citarse otro novelista español que el P. Isla, autor de *Fray Gerundio de Campazas;* en el siglo XIX alcanza la novela gran florecimiento, con los nombres de *Fernán Caballero,* Alarcón, Valera, Pereda, etc. Como cuentistas, puede citarse a Miguel de los Santos Álvarez, Trueba, Campillo, Fernández Bremón, etc.

No hay posibilidad de citar aquí ni una escasa parte de novelistas extranjeros, ni de indicar la diferente tendencia de sus obras. Baste mencionar, por ser los más salientes, a Rabelais, Lesage, Voltaire, Víctor Hugo, Dumas, Balzac, Flaubert, Zola, Daudet y Verne, en Francia; a Daniel Defoe, Richardson, Goldsmith, Walter Scott y Dickens, en Inglaterra; a Wieland, Goethe y Hoffmann, en Alemania; a Herculano y Almeida Garrett, en Portugal; a Nicolas Gogol, Turgueneff y Tolstoy, en Rusia.

XXXII

Poesía lírica

§ La poesía lírica, a diferencia de la épica, expresa algo interior, algo que ocurre en el alma del poeta o de otros hombres. Es, pues, eminentemente subjetiva. Llámase lírica (del griego *lure,* lira) porque tiene su precedente en composiciones poéticas que iban acompañadas de la música.

Tanto más interesará la poesía lírica, cuanto más reflejado esté en ella lo que la humanidad piensa, siente y quiere. No significa esto que el poeta no pueda expresar lo que sólo pasa en su alma, pero será defecto grave que, por manifestar sentimientos o ideas diferentes a las de otros hombres, incurra en la extravagancia, o por extremar el elemento subjetivo, girando siempre en derredor del *yo,* degenere en el *lirismo,* que es un verdadero vicio literario.

No obstante este carácter de la poesía lírica, el poeta se inspira muchas veces en los objetos y hechos exteriores; pero en vez de describirlos o narrarlos simplemente, como hace el poeta épico, expresa la impresión que producen en su espíritu o en el de sus semejantes.

§ El fondo de la poesía lírica es muy extenso, porque abarca, como decía Hegel, todo el mundo interior del alma, sus concepciones, sus alegrías y sus sufrimientos. Como un hecho cualquiera, por insignificante que sea, puede impresionar el alma del poeta, bien puede decirse que la poesía lírica no tiene límites. Las pasiones humanas, y sobre todo el amor, son manantial

inagotable de la poesía lírica. Los asuntos pueden ser tantos, cuantos conduzcan a la expresión de esos sentimientos o ideas.

Como las composiciones líricas tienden a expresar un estado de alma del poeta, se comprenderá que, salvo en contadísimos casos, no haya acción. Por ese mismo motivo los pensamientos y el lenguaje suelen ostentar mayor fuego, mayor animación que en la épica, y la forma es casi siempre la enunciativa o la descriptiva, propias para reflejar directamente la interioridad del poeta. En las composiciones líricas, menos extensas que las épicas y dramáticas, cabe todo género de combinaciones métricas.

La poesía lírica ha tenido siempre, y sigue teniendo, especial importancia y abundante cultivo.

§ La mayor parte de las composiciones líricas no tienen una denominación especial. Serán tales siempre que respondan a las condiciones indicadas. Pueden ser serias y festivas, y, según la índole de su asunto, amorosas, morales, religiosas, filosóficas, etc.

Sólo cierto número de composiciones líricas recibe un nombre determinado, y vamos a estudiarlas a continuación:

Himno. Es una composición de corte musical, que tiene por objeto celebrar un acontecimiento importante, ya religioso, ya profano.

Los himnos, según esto, pueden ser *religiosos* y *profanos,* cuyos caracteres se comprenden sin explicación. Himnos religiosos son los *cánticos* y los *salmos* del pueblo hebreo; los contenidos en los *Vedas,* de la literatura india, los que se llamaron *órfi-*

cos, y *homéricos,* así como el *pean, himeneo*, etc., en Grecia; los de los hermanos Arvales y Saliares en Roma; y, en la iglesia católica, los de San Ambrosio, de San Gregorio, del español Prudencio, etc.

Los himnos profanos tienen unas veces tendencia nacional y patriótica, y suelen ir acompañados de la música, como ocurre con la *Marsellesa*, el *himno de Riego*, etc. Otras veces cantan un hecho o espectáculo grandioso, que causa profunda impresión en el ánimo, y revisten carácter de verdaderas odas. Sirvan de ejemplo los de Píndaro y Calímaco, y en castellano el de Espronceda *Al Sol,* y el de Gallego *Al dos de Mayo.*

Oda. La palabra *oda* (del griego *ode*, canto) indica suficientemente el carácter musical que esta composición tuvo en la antigüedad. La oda es una composición que tiene por objeto cantar el entusiasmo y exponer las reflexiones que en el ánimo del poeta sugiere algún hecho trascendental, ya en el orden religioso, ya en el humano, ya en el moral. Por la naturaleza de los asuntos que la inspiran, la oda participa algo del elemento épico.

Los poetas castellanos han empleado generalmente, en la versificación de la oda, la silva y la lira; pero claro está que no porque se escriba en otra combinación métrica, dejará de serlo.

La oda puede abarcar todos los asuntos grandes, pero las clases más admitidas son: odas *religiosas,* que expresan la admiración y entusiasmo producidos por la grandeza divina; *heroicas,* en que el poeta se siente conmovido por un hecho humano de abne-

gación, de heroísmo o talento; y *filosóficas* o *morales,* que reflejan la impresión causada por alguno de los problemas de la vida, de los cambios de fortuna, los peligros de las posiciones elevadas y tranquilidad de las humildes, etc. Caracteriza a las odas religiosas el reposo y la majestuosidad, y en ocasiones la vehemencia; a las heroicas, la virilidad y la energía; a las filosóficas, la profundidad de pensamientos.

El cambio de gustos ha hecho que hoy no se cultive la oda, sin que por eso dejen de desenvolverse, en composiciones más jugosas y variadas, los asuntos de ella propios.

Célebres son, como autores de odas, Alceo, Píndaro, Tirteo y la poetisa Safo, en Grecia; y en Roma, el incomparable Horacio. En España, el poeta más justamente alabado en tal concepto es Fray Luis de León, que tiene odas de todas clases. Además, y entre otros muchos, escribieron odas *religiosas* San Juan de la Cruz y Lista; *heroicas,* Fernando de Herrera, Gallego y Quintana; *morales*, estos mismos y otros como los Argensolas, Francisco de la Torre, Rioja, Martínez de la Rosa, etc.

Parecidas a la oda se han escrito ciertas composiciones gratulatorias, o que expresan la alegría por un acontecimiento feliz. Sirvan de ejemplo los *epitalamios,* cantos destinados a la celebración de una boda.

XXXIII

Poesía lírica (continuación)

Elegía. Es, en realidad, una verdadera oda, que tiene por objeto expresar el sentimiento producido por una desgracia particular o general. De acuerdo con esto, se ha establecido la división, que admitimos sin inconveniente, de elegía *privada,* en que el poeta lamenta una desdicha que a él sólo afecta, y *heroica,* originada por un acontecimiento triste para una colectividad entera.

La principal condición de la elegía es que revele el íntimo y sincero dolor del poeta. No es posible imponer a éste un estilo ni combinación métrica determinada.

La expresión de la tristeza ha sido propia de todos los pueblos; por eso la elegía existe en todas las literaturas. Los *trenos* de Jeremías y algunos salmos, en la literatura hebrea, son elegías delicadísimas. En Grecia, recibió el nombre de elegía toda composición en que entraban el verso hexámetro y el pentámetro, cualquiera que fuese su asunto; pero, aun con asuntos como el que hoy la distingue, contó con poetas como Calímaco y Simónides de Ceos. En Roma sobresalieron Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio. En nuestra poesía tenemos, a más de las famosas *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre, elegías tan notables como la de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica,* la de Herrera *A la pérdida del rey don Sebastián,*

y varias más de Moratín, Gallego, Martínez de la Rosa, Ruiz Aguilera, etc. [1]

Canción. Se da generalmente este nombre a las composiciones que, imitadas de las *canzoni* italianas, escribieron nuestros poetas del Siglo de Oro, expresando los sentimientos producidos por un hecho amoroso, sentimental o elegiaco. Son, pues, verdaderas odas o elegías, de las que se diferencian cuando más por estar escritas en estancias regulares. Garcilaso, Herrera, La Torre, Mira de Amescua, Lope, Quevedo y otros, tienen notables ejemplos de este género de canciones [2]. También hay *canciones trovadorescas*, que

---

[1] Capullo de rosa blanca
de su alma fué la inocencia;
su boca el candor tenía
de la pálida azucena,
y eran humildes sus ojos
como azuladas violetas.
Un jardinito hacer quiero
para que entre flores duerma
a los rayos de la luna
aquella adorada prenda,
y amorosas aves canten
su gloria, y lloren mi pena.
Y quiero con estas manos
de abrojos limpiar la tierra,
y con mi llanto regarla
si llanto a mi alma le queda.
Y en la estación de las flores
veréis, veréis brotar frescas,
de su frente y boca, y ojos,
como elocuentes emblemas,
violetas y rosas blancas,
y pálidas azucenas.

(Ventura Ruiz Aguilera).

[2] La Primavera

La primavera hermosa,
bella madre de flores
viene esparciendo amores
con mano generosa,
y el céfiro templado
con dulce aliento solicita el prado.
Alegres a porfía
las aves se levantan
y quejas de amor cantan
en presencia del día;
y él, entre luces bellas,
da amorosa atención a sus querellas.
Con menos aspereza
el hielo riguroso
en cristal bullicioso
desata su rudeza,
y ya de amor deshecho,
a niñas plantas les ofrece el pecho.

los poetas del siglo xv compusieron en versos ligeros, conteniendo un asunto amoroso, religioso o moral [1].

Por último, reciben también el nombre de *canciones* ciertas poesías de corte simétrico y acompasado (como el *Canto del Cosaco* y *El Pirata,* de Espronceda) [2] y otras que sirven de letra a determinadas composiciones musicales.

Anacreóntica. Aunque, por razones históricas, se incluía entre las odas, nada más lejos de su carácter que la anacreóntica. Es una poesía de tono juguetón y festivo, en que se celebran los goces del amor y del vino. Recibe su nombre de *Anacreonte,* poeta griego a quien la tradición presenta entregado a los placeres y cantándolos en alegres versos.

Por su índole especial cuadra a la anacreóntica la ligereza de versificación, por lo cual generalmente se

---

Pero a ti, hermosa fiera,
no mueven mis dolores,
no tocan los amores
que trae la primavera;
porque es tu pecho duro
de nieve no, más de diamante puro.
(Pedro Soto de Rojas).

[1] Dezidle nuevas de mí,
et mirat si avrá pesar
por el placer que perdí.
Contadle la mi fortuna
et la pena en que yo vivo,
et dezid que soy esquivo,
que non curo de ninguna.
Que tan hermosa la ví,
que m'oviera de tornar
loco el día que partí.
(Suero de Quiñones).

[2] ¡Sale ya la aurora hermosa
y están cerradas tus puertas!
Cuando despierta la rosa,
¿cómo, amada, no despiertas?
Sacude el sueño al instante,
mi señora,
y escucha al amante
que canta y que llora.
Suena a tu puerta un clamor;
el sol dice:—soy el día;—
el ave:—soy la armonía;—
mi corazón:—¡soy amor!—
Sacude el sueño al instante,
mi señora,
y escucha al amante
que canta y que llora.
(Gertrudis Gómez de Avellaneda).

han empleado en castellano los heptasílabos y hexasílabos.

Tenemos en nuestra poesía bellas anacreónticas de Villegas, Cadalso, Iglesias, Meléndez, etc. No ha perdido la anacreóntica sus encantos; pero a causa de su obligada monotonía, ya no se cultiva [1].

Epigrama. La composición denominada *epigrama* ha sufrido una transformación grande. En la literatura clásica, no fué primero más que una inscripción que se grababa en los monumentos, en las estatuas, en las tumbas. Después pasó a ser una composición erótica unas veces, filosófica otras, satírica algunas, pero siempre encerrando en muy pocos versos un pensamiento enérgico o profundo.

En la moderna literatura, el epigrama se contrajo a la índole cómica y satírica, y es una composición de muy pocos versos, llena de malicia, en que con el equívoco u otro recurso ingenioso se produce el chiste o se zahieren las ridiculeces de los hombres. Participa mucho de la sátira, y en realidad tiene más de épico que de lírico; pero por su vivacidad y cortas dimensiones, se suele incluir en este último género.

---

[1] Retórico molesto,
deja de persuadirme
que ocupe bien el tiempo
y a mi Dorila olvide;
ni tú tampoco quieras
con réplicas sutiles,
del néctar de Lieo
hacer que me desvíe;
ni tú, que al feroz Marte
muy más errado sigues,
me angusties con pintarme
lo horrendo de sus lides.
Empero habladme todos
de bailes y de brindis,
de juegos y de amores,
de olores y convites;
que tras la edad florida
corre la vejez triste,
y antes que llegue, quiero
holgarme y divertirme.

(MELÉNDEZ VALDÉS).

Entre los griegos cultivaron el epigrama, en sus diferentes especies, Meleagro, Simónides, Antífanes, etcétera. En Roma sobresalieron Catulo y Marcial. En España hay notables epigramistas, como son Cristóbal de Castillejo, Baltasar del Alcázar, Gabriel de Corral, Iriarte, Iglesias, Moratín, Martínez Villergas, etc. [1]

Letrilla. Composición corta que se distingue porque la intención de su pensamiento, vivo y ligero, se resume en un estribillo de uno, dos o tres versos, repetido al final de cada estrofa. Las letrillas suelen ser amatorias o satíricas. Introducidas las primeras en España por los imitadores de la poesía provenzal, nuestros poetas del Siglo de Oro prefirieron las últimas, y notabilísimas son las de Góngora y Quevedo. Hoy estas composiciones van cayendo en el olvido, y apenas se ha escrito alguna después de las de Iglesias, Meléndez, Bretón de los Herreros y Ruiz Aguilera [1].

---

[1] «¿Qué es lo que más te ha gustado
de mi libro?», al buen Trifón
preguntó un autor finchado;
y al punto el interrogado
dijo: «La encuadernación».
(J. Martínez Villergas).

[1] Que pretenda el mercader,
sin que al grande y sin que al chico
restituya un alfiler,
en nombre de Dios tener
lo que ganó en Puerto Rico,
¡oh qué lindico!
Que disimule un pariente,
sin que a risa me provoque,
que en el espejo luciente
nunca se ha visto la frente
coronada de alcornoque,
¡oh qué lindoque!
Que una necia que bien charla,
dama entre picaza y mico,
me quiera obligar a amarla,
siendo su pico de Parla
y de Jetafe su pico,
¡oh qué lindico!

Romance. También hay romances líricos de carácter religioso, amoroso, etc. Lo son muchos de los populares, conservados por la tradición escrita u oral, y casi todos los compuestos por poetas eruditos. Son modelos en el género los incomparables de Góngora y Quevedo; en lo moderno, los de Bretón de los Herreros [1].

Soneto. El soneto, cuya estructura ya se ha estudiado, puede encerrar asuntos de todo género, pero con más frecuencia líricos, sean amorosos, religiosos, satíricos, etc. Aunque el soneto ofrece dificultades para el poeta, es lo cierto que en castellano los hay admirables. Se distinguieron en este género Lope,

---

Que piense un bobalicón
que no hay quien su dama toque,
y en la casa del rincón
sé que la tomó un peón
y que no la quiso un Roque,
¡oh qué lindoque!

Que pretenda un estudiante,
sin que sea galán ni rico,
rendir a doña Violante
con hacer muy de lo amante
sin dejar flaco el bolsico,
¡oh qué lindico!

(D. Luis de Góngora)

[1] «Dorisa, fiera, cruel,
Circe bella, aleve, ingrata,
diosa de mi pensamiento,
incendio de mis entrañas;
víbora para mi pecho,
relicario de mi alma,
dragón, que en sola la vista
trae el veneno que mata;
mujer, que te cuadra el nombre
en seguir tantas mudanzas,
veloz o mudable al fin
como la veleta o caña:
¿por qué razón, di, cruel,
con tal sin razón me tratas
y a un pecho constante y firme
con ingratitud le pagas?
¿Qué tiene tu nuevo amante
que ansí en extremo te agrada
o qué servicios te ha hecho
a los tuyos o a tu casa?
Mas eres, al fin, mujer,
que sólo el nombre te basta.
La firmeza de vosotras
es como el aire que pasa».
Aquesto dijo Menandro
por dar alivio a sus ansias,
y por tomar de Dorisa,
con el quejarse, venganza.

(D. Francisco de Quevedo).

Quevedo, Cervantes, Góngora, los Argensolas, Arguijo y otros en el Siglo de Oro; en época posterior, Lista, Arriaza, Forner, Zorrilla, Núñez de Arce, Manuel del Palacio y varios más [1].

Madrigal. Composición de muy cortas dimensiones (no suele pasar de veinte versos), en que se desenvuelve un pensamiento delicado, no exento de profundidad, y casi siempre amoroso. Conocidísimos son los de Gutierre de Cetina y Luis Martín [2].

---

1 Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz que fué mi gloria y pena
y me hace guerra cuando en paz reposa.
Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,
que blandamente ardiendo en azucena,
me abrasa el alma, de memorias llena,
ceniza de su fénix amorosa.
¡Oh memoria cruel de mis enojos!
¿Qué honor te puede dar mi sentimiento,
en polvo convertidos sus despojos?
Permíteme callar sólo un momento;
que ya no tienen lágrimas mis ojos
ni conceptos de amor mi pensamiento.
(LOPE DE VEGA).

2 Iba cogiendo flores
y guardando en la falda
mi ninfa, para hacer una guirnalda;
mas primero las toca
a los rosados labios de su boca
y les da de su aliento los colores;
y estaba, por su bien, entre una rosa
una abeja escondida,
su dulce humor hurtando,
y como en la hermosa
flor de los labios se halló, atrevida
la picó, sacó miel, fuese volando.
(LUIS MARTÍN DE LA PLAZA).

Cantar. La mayor parte de los cantares que corren en boca del pueblo, y de otros que, a su imitación, componen poetas eruditos, son de índole lírica.

Los cantares están compuestos generalmente en cuartetas o tercetos asonantados, en seguidillas, con estribillo o sin él, y en seguidillas gitanas. Pero aunque constan de un número tan corto de versos, encierran casi siempre un pensamiento delicado o ingenioso, expresado con mucho sentimiento. Según su asunto y formas, los cantares se llaman *coplas*, *seguidillas*, *villancicos*, etc. [1]

Poetas como Ferrán, Ruiz Aguilera, Palau y otros, han compuesto preciosos cantares.

Dolora. Creación de D. Ramón de Campoamor, es, como dice éste, «una composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica» [2].

Humorada. Inventada también por Campoamor, es

---

[1] Las pestañas de tus ojos
son más negras que la mora,
y entre pestaña y pestaña
una estrellita se asoma.

(A. Ferrán).

Corazones partidos
yo no los quiero,
que cuando doy el mío
le doy entero.

(Popular).

[2] LOS DOS ESPEJOS

En el cristal de un espejo
a los cuarenta me vi,
y hallándome feo y viejo,
de rabia el cristal rompí.
Del alma en la transparencia
mi rostro entonces miré,
y tal me vi en la conciencia,
que el corazón me rasgué.

la humorada una composición que consta de muy pocos versos, en que se encierra un delicado pensamiento o una sutil reflexión. Guarda alguna semejanza con el madrigal [1].

Como cosa personalísima de Campoamor, ya nadie llamará *doloras* ni *humoradas* a sus poesías, aunque, por unas u otras razones, con ellas tengan analogía.

Otras composiciones líricas. Como ya se ha dicho, en la actualidad la poesía lírica no suele contenerse dentro de las composiciones citadas. Toma diferentes tendencias y variado colorido, en composiciones ya amorosas, ya sentimentales, ya morales, ya religiosas, etcétera, etc. Entre los líricos españoles modernos merecen citarse Gil y Carrasco, S. Bermúdez de Castro, Pastor Díaz, Carolina Coronado, Bécquer, Tassara, M. del Palacio, Ruiz Aguilera, Núñez de Arce, Ferrari, Manuel Reina, Querol, etc. En la poesía festiva, Bretón de los Herreros, Villergas, José Estremera, Vital Aza y otros.

Y es que, en perdiendo el mortal
la fe, juventud y amor,
¡se mira al espejo, y... mal!
¡se ve en el alma, y... peor!
(R. de Campoamor).

1 ¿Pues no quiere que crea
que me vió en Valencia una hortelana fea?

—

Si a comprender aspiras
la ciencia de las puras realidades,
hallarás que de todas las verdades,
la mitad, por lo menos, son mentiras.
(R. de Campoamor)

XXXIV

Poesía dramática

§ La poesía dramática se caracteriza por el desarrollo *activo*. Mientras la poesía épica narra los hechos, y la lírica expone los estados del alma humana, la dramática realiza aquéllos y expresa éstos por medio de personajes.

Hay, por tanto, en la dramática, como en la épica y en la novela, una acción; pero en éstas el escritor desarrolla esa acción directamente por medio de un relato, siquiera en ocasiones se valga del diálogo, mientras que en la dramática la acción es *ejecutada* por los personajes, tras de los cuales desaparece la personalidad del poeta. De aquí que las obras dramáticas se destinen a ser representadas en un teatro.

En la dramática, como en la épica, hay elemento objetivo, puesto que se presentan hechos externos, y hay también, como en la lírica, elemento subjetivo, representado por los sentimientos e ideas que el escritor pone en sus personajes.

§ Analizando el fondo de la obra dramática, vemos que el *pensamiento* o *idea capital* tiene a menudo en ella gran importancia. Suele llamarse *tesis* cuando encierra un profundo alcance moral, filosófico o social. Sin embargo, puede ocurrir que el pensamiento capital sea insignificante, o que no exista siquiera [1].

[1] Hay quien, convirtiendo al teatro en *escuela de las costumbres*, quiere que la obra dramática produzca siempre alguna enseñanza, Otros han dirigido graves censuras al teatro, suponiendo que las



El asunto puede ser variadísimo. Lo más frecuente es que esté tomado de la vida humana; pero también puede haber obras de asunto religioso, fantástico, etc. La acción dramática responderá a las condiciones de toda acción. Agregan los preceptistas la *verosimilitud;* pero ésta sólo será necesaria cuando se hayan de reflejar los hechos y circunstancias de la vida real [1].

En la acción dramática suelen ser claras y distintas la *exposición, nudo* y *desenlace.* La exposición es uno de los puntos más difíciles del arte dramático, porque exige que se entere hábilmente al público de

---

representaciones dramáticas son un peligro para la sociedad, por las ideas inmorales o subversivas que puedan propagar. Ambas opiniones son equivocadas. Ni el teatro, si se mantiene en su terreno propio, puede producir consecuencias funestas, como las gentes no le tomen de pretexto, ni debe erigirse en cátedra de moralidad, ya que la misión de la obra literaria es muy distinta. Puede, en efecto, resultar de la obra dramática una enseñanza, pero será de modo accidental y secundario. Al teatro no vamos a aprender cosas buenas o malas; vamos a gozar las puras emociones del arte.

[1] Apoyándose en la verosimilitud, los seudo-clásicos establecieron las famosas *unidades* de tiempo y de lugar. Por la primera, y con pretexto de que Aristóteles dijo que la tragedia «procura contenerse dentro de un giro de sol, o excederle en poco», exigían que la acción de la obra dramática no abarcase más que el período de un día. Decían que era *inverosímil* que en la escasa duración de la obra dramática, se supusiera transcurrido más tiempo. La unidad de lugar preceptuaba que la acción se desarrollase en un solo punto, por ser *inverosímil* que el espectador, sin moverse del teatro, se trasladara de una parte a otra. Sometiéndose a tan tiránica limitación escribieron tragedias Corneille, Racine y los imitadores de la escuela francesa, sin tener en cuenta que incurrían en mayores inverosimilitudes, y que, después de todo, son muchos los convencionalismos que en el teatro hay que admitir.

los antecedentes de la acción. Los antiguos emplearon varios procedimientos, formalistas con exceso. Griegos y latinos se valieron del *prólogo:* un personaje salía a escena antes de comenzar la representación, y explicaba el asunto de la obra en breves palabras. En la Edad Media, y aun en los siglos posteriores, se dan algunos ejemplos de prólogos (*misterios* religiosos, *Anfitrión* de Molière, *Esther* de Racine, *Wallenstein* de Schiller), pero con más frecuencia los autores dramáticos hacían la exposición por medio de *confidencias*, en que un autor comunicaba largamente a otro cuanto pudiera servir de antecedente.

Estos recursos son pobres y han caído en desuso. Hoy la exposición debe ser *realizada,* esto es, desenvuelta a medida que la acción se desarrolla: colócase desde luego en medio del asunto a los espectadores, quienes, sin darse cuenta, se van enterando de todo cuanto necesitan saber.

El *nudo,* por mucho que se complique, debe ser lo bastante claro para no producir confusión en los espectadores. Se llaman *situaciones* aquellos momentos en que la acción, por el enlace natural de los sucesos, llega a su interés culminante.

El desenlace, por regla general, debe ser inesperado, natural y lógico. Será funesto o feliz, según lo exija el asunto.

§ Los personajes tienen en la obra dramática una gran importancia, como que son ellos los que desarrollan la acción. Uno de los mayores aciertos del autor dramático, por tanto, es la creación de *caracteres*, así como también el hábil manejo de los

personajes, que han de moverse suelta y naturalmente, y no como muñecos sin animación ni vida.

Los pensamientos de la obra dramática, puestos en boca de los personajes, pueden tomar los mismos matices que en los demás géneros poéticos. Otro tanto puede decirse del lenguaje, que será siempre bastante claro para llegar a un público muy heterogéneo.

§ La forma propia de la poesía dramática es la *dialogada,* en la cual, como hemos dicho, tienen entrada la enunciativa, la narrativa y la descriptiva. Llámanse *monólogos* las consideraciones hechas en alta voz por un personaje que queda solo en escena, y *apartes* las palabras que pronuncia delante de los demás y que se supone no oyen éstos. Unos y otros son medios convencionales de que se vale el autor para dar a conocer al auditorio ciertos detalles.

Las obras dramáticas pueden escribirse igualmente en verso que en prosa, y aun mezclarse ambas formas.

Tienen las obras dramáticas una división formal en *actos* o, como decían nuestros clásicos, *jornadas,* cuyo número es variable, si bien no suele pasar de tres o cuatro. El cambio de decoración, dentro de un mismo acto, se llama *cuadro.* Los actos se dividen en *escenas,* que se distinguen por la entrada o salida de algún personaje.

§ La importancia de la poesía dramática es en la actualidad muy grande. Ello se debe especialmente a la forma de su publicación, que se hace en el teatro por medio de personajes que hablan y se

mueven, con lo cual pueden conocerlas espectadores de muy variada condición y cultura.

§. Dividiremos la poesía dramática, para su estudio, en la forma siguiente:

1.° Obras fundamentales *(tragedia, comedia y drama)*.

2.° Obras menores *(auto sacramental, loa, pasillo, entremés, sainete, parodia, diálogo y monólogo)*.

3.° Obras dramático-musicales *(ópera y zarzuela)*.

XXXV

Tragedia.—Comedia

Tragedia.—La *tragedia* es una obra dramática en la cual, en virtud de la lucha y conflicto de pasiones, se desarrolla una acción que excita el terror y la compasión, y que termina con un desenlace funesto.

La tragedia se llama así *(de tragos,* macho cabrío, y *ode,* canto), porque tuvo su origen en las fiestas que los vendimiadores de Grecia consagraban al dios Baco, cantando coros y sacrificando un macho cabrío. Después se introdujo el diálogo, y el coro pasó a ser un personaje colectivo que contribuía como los individuales al desarrollo de la obra trágica. La tragedia griega se distinguió por su acción poco complicada, por cierto carácter épico, por intervenir en ella personajes divinos, o cuando menos héroes, reyes o magnates, y por la gran importancia que tenía el *fatum* o destino como resorte dramático. El conflicto de las tragedias clásicas, en efecto, nacía de una lucha desigual

entre un mortal, víctima de la fatalidad implacable, y los dioses; en esa lucha, que excitaba el terror y la compasión, el mortal sucumbía, pero no sin cierta grandeza. Este desenlace desgraciado se llamaba *catástrofe*.

La tragedia moderna busca sus asuntos en la lucha de pasiones, en la colisión de caracteres, en la concurrencia de acontecimientos que perturban la vida del hombre, sumiéndole en la desdicha o arrastrándole a las más graves determinaciones. Origínase así una acción que, produciendo el sublime artístico o *trágico*, da fin con un desenlace rodeado de terribles circunstancias.

Aunque grande y conmovedora, la acción de la tragedia no ha de ser nunca horripilante, hasta causar mala impresión en el ánimo de los espectadores. El desenlace es siempre funesto. Compréndese que no siendo posible en el conflicto una solución armónica y feliz, se rompa el nudo con un acontecimiento desgraciado, que sirva de adecuado término a una acción de aquel género.

La acción de la tragedia moderna puede suponerse desarrollada en cualquier época y entre toda clase de personajes. No es necesario, aunque sí lo más frecuente, que haya un protagonista. Éste no necesita ser la personificación de un ideal moral: puede ser un hombre perverso, como el *Orestes* de Eurípides o el *Macbeth* de Shakespeare.

§ La tragedia, tanto en la literatura clásica como en la moderna, se ha escrito en verso, eligiéndose siempre las combinaciones métricas más majestuosas y rotundas; pero hay también, naturalmente, tragedias en prosa.

§ Los grandes poetas trágicos de Grecia son Esquilo, Sófocles y Eurípides. De Roma, a más de otras tragedias que han desaparecido, hay varias atribuídas a Séneca.

En la época del Renacimiento la tragedia clásica reaparece en las naciones modernas. Fernán Pérez de Oliva, Fray Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva y Cervantes son en España sus principales cultivadores, Los clasicistas franceses, algo más tarde, cultivaron con especialidad este género de tragedia. Sobresalieron en aquella literatura Corneille, Racine y Voltaire; Maffei y Alfieri en Italia; y en España hicieron ensayos, más o menos felices, Montiano y Luyando, Moratín padre, García de la Huerta, Cienfuegos y otros.

Verdaderos creadores de la tragedia moderna, que más bien debe llamarse *drama trágico,* y que busca sus efectos en el conflicto de pasiones, fueron Lope de Vega y Shakespeare en España e Inglaterra, respectivamente. Continuaron en España la obra de Lope, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Calderón, de la Barca, etc.

En los últimos tiempos se han distinguido, entre otros, el Duque de Rivas y Tamayo, en España; Manzoni y Giacomelli, en Italia; Víctor Hugo y Delavigne, en Francia; Lessing, Goethe y Schiller, en Alemania [1].

---

[1] *Asunto de* DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO, *del Duque de Rivas.*—D. Álvaro, enamorado de Leonor, tiene con ella una entrevista, y al salir mata involuntariamente al padre de la joven. Marcha a la guerra y allí adquiere íntima amistad con un compañero, Carlos, que resulta ser hermano de Leonor. Al saber Carlos que D. Álvaro es el matador de su padre, le desafía; en el duelo cae muerto Carlos. Retírase D. Álvaro a un convento, y allí va a buscarle Alfonso Vargas, hermano de Carlos y Leonor, que quiere vengarse.

Comedia.—La comedia es una obra en la cual se desenvuelve una acción de feliz desenlace, generalmente inspirada en los incidentes de la vida común, vistos por el lado cómico.

La palabra comedia se deriva, probablemente, de los vocablos griegos *comos* (aldea) y *ode* (canto), porque con ella se designó en un principio el canto o ronda de los aldeanos griegos. Otros quieren que signifique *canto del festín* (de *come,* festín o banquete). Hoy tiene un sentido muy diferente.

La tragedia y la comedia son los dos extremos opuestos del género dramático. Aquélla presenta los más conmovedores e imponentes sucesos de la vida; ésta, los más alegres y regocijados. Aquélla aspira a la manifestación de lo *sublime;* ésta a la de lo *cómico.* Aquélla produce el terror y la compasión; ésta el solaz y la alegría del espíritu.

Para conseguir lo cómico, la comedia puede abarcar la realidad entera. Sin embargo, lo más frecuente es que la comedia desenvuelva un asunto de poca trascendencia, perteneciente casi siempre a la vida común, ordinaria y familiar, en que por la índole de los caracteres o por el mismo desarrollo y complicación de los sucesos, se produce lo cómico y como consecuencia una impresión alegre y regocijada en los espectadores.

No se crea, sin embargo, que lo cómico es elemento

Luchan, y D. Álvaro hiere gravemente a su rival, a la vez que reconoce a Leonor en un supuesto monje que habitaba aquellos lugares. Alfonso, ya moribundo, atraviesa con su espada a su hermana Leonor, y entonces D. Álvaro, causa inocente de tantos males, se arroja por un despeñadero.—Tiene *Don Álvaro* cinco actos.



exclusivo de la comedia; puede también tener elementos serios, con lo cual resaltará más lo cómico y causará mayores efectos. Y aun a veces una comedia lo es con escasos elementos cómicos, por la sola ausencia de lo trágico y lo patético.

La acción de la comedia requiere muy hábil desarrollo, para que la atención del espectador pueda fácilmente seguir sus varios incidentes. Las *situaciones cómicas* tienen mucha importancia, y son uno de los recursos más eficaces para que la obra consiga su objeto. El desenlace de la comedia, como desde luego se comprende, es siempre feliz.

§ Los personajes de la comedia pueden pertenecer a todas las clases sociales, y no, como preceptuaban los clásicos, a las bajas y humildes solamente. En el teatro antiguo había cierto número de tipos que personificaban la comedia y de que se echaba siempre mano para conseguir lo cómico (el avaro, el fanfarrón, *Polichinela, Arlequín, Scaramucha*, *el gracioso* de la comedia española, etc.); hoy no hay un límite en esto, porque todos los hombres pueden ser, en determinadas circunstancias, personajes cómicos, y la habilidad del autor está en crear con ellos verdaderos caracteres.

§ El lenguaje de la comedia ha de ser natural, como lo es en los personajes que allí se representan. Suelen hacer uso los autores, para producir el efecto deseado, de los *chistes* o frases cómicas: y si bien el recurso es perfectamente lícito, aquéllos deben ser espontáneos, arrancados de la conversación misma, y nunca violentos ni prodigados hasta el abuso. Las comedias pueden escribirse lo mismo en verso que en

prosa, que en ambas cosas unidas. La versificación preferida en castellano ha sido el octosílabo en sus diversas combinaciones, aunque no es raro el uso de otra clase de versos.

§ La división histórica de la comedia admite tres clases: *comedia de carácter*, *comedia de costumbres* y *comedia de intriga* o *de enredo*.

La comedia de carácter, llamada también *psicológica*, es aquella que presenta perfectamente estudiado un carácter cómico. Nuestros clásicos llamaban *comedia de figurón* aquella en que los rasgos del personaje correspondiente se exageraban hasta tocar en la caricatura.

La comedia de costumbres presenta un episodio de la vida social. Fíjase principalmente en el lado cómico de ésta, pero no es raro tampoco que se limite a reproducir simples cuadros de costumbres, que por sus circunstancias especiales, ofrezcan interés. A este género pueden referirse las comedias *históricas*, que aprovechan algún asunto de la historia, las *satíricas*, en que se fustigan las costumbres, las *políticas*, en que se busca el aspecto cómico de personajes y sucesos políticos, y las de *circunstancias*, inspiradas en algún acontecimiento de actualidad.

Comedia de intriga o enredo es la que, por lo complicado de su acción y la diversidad de situaciones que de ella se originan, sorprende de continuo la atención de los espectadores. Idéntico fin se proponen la comedia *fantástica* y la de *magia* con sus transformaciones y movimiento escénico.

Las comedias ligeras y de cortas dimensiones suelen recibir el nombre de *juguetes cómicos*.

§ La comedia cuenta en la literatura clásica con famosos cultivadores. En Grecia, Aristófanes escribió numerosas de índole marcadamente satírica; siguióle Menandro, de cuyas obras sólo se conservan fragmentos. Imitadores suyos fueron los autores romanos, entre los cuales Plauto, por su fuerza cómica, y Terencio, por su hábil manejo de los resortes teatrales, lograron merecida fama.

En la época del Renacimiento se imitó, especialmente por los italianos, la comedia clásica. No faltó en España quien se ejercitara en esta imitación, hasta que, a vuelta de otros ensayos, quedó triunfante la comedia genuinamente nacional, con las obras de Lope de Vega, Calderón, Tirso, Moreto, Rojas, Alarcón y algunos más.

Casi por la misma época—bajo el reinado de Luis XIV—florece en Francia Molière, uno de los más grandes autores cómicos.

Obscurecida la comedia en España durante el siglo XVIII, al comenzar el siguiente tuvo un restaurador tan ilustre como D. Leandro Fernández de Moratín con *El Sí de las niñas, La comedia nueva* y otras obras. Con posterioridad florecieron otros de mérito reconocido, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Narciso Serra, López de Ayala, Tamayo y Baus, Enrique Gaspar, Vital Aza, etc.[1]

[1] *Asunto de* ¡MUÉRETE Y VERÁS!, *de Bretón de los Herreros.*—Pablo, oficial del ejército, marcha a la guerra. Poco después llega a Zaragoza la noticia de que ha muerto en el combate, y Jacinta, su prometida, concierta su matrimonio con otro. En cambío, Isabel, hermana de Jacinta, no hace más que llorarle. Pablo, que no había



XXXVI

Drama.—Otras obras dramáticas

Drama.—La palabra *drama* se deriva de otra griega que significa *acción,* y en tal sentido aplícase este nombre a todas las obras del género dramático, especialmente si su asunto es serio, aunque no sea conmovedor ni patético. En su acepción moderna, sin embargo, drama es una obra en la cual se desarrolla una acción rodeada de graves circunstancias, mas sin que ni por éstas ni por la naturaleza del desenlace llegue a la exaltación trágica.

También en el drama surgen conflictos morales por la lucha de pasiones, pero sin las apariencias de terror o crueldad que muestran en la tragedia. Esos conflictos terminan unas veces con una solución armónica, otras con un funesto desenlace; pero sin que, en este último caso, acompañen las violentas circunstancias, excepcionales en la realidad, que se dan en la tragedia.

Conmovedora o patética es, por tanto, la acción del drama. Admite también elementos cómicos, pero mientras en la comedia predominan éstos, o a lo menos los familiares y sencillos, en el drama imperan los serios. Hay dramas que, siéndolo por lo conmo-

muerto, vuelve a Zaragoza, y, sin darse a ver, se entera de que Jacinta le ha olvidado y de que sus amigos le tenían en muy poca estima. Y después de dar un susto a los convidados de la boda de Jacinta, presentándose de pronto, se casa con Isabel.—Tiene esta comedia cuatro actos.

vedor de su acción, tienen desenlace feliz; hay otros que, aproximándose por su acción a la comedia, son dramas por el funesto desenlace. Los personajes pueden pertenecer también a cualquiera de las clases sociales.

En cuanto a la forma, no hay sino repetir lo dicho antes de ahora. El lenguaje será natural, elevándose cuando sea preciso, aunque sin afectaciones, y lo mismo puede estar en prosa que en verso.

§ Puede haber diversas especies de drama, entre ellas las siguientes: *Drama trágico*, verdadera tragedia en su manifestación moderna; *drama histórico,* inspirado en algún asunto de la historia; *drama psicológico*, que gira en derredor de un carácter vigorosamente trazado; *drama sentimental*, a que llaman los franceses *alta comedia,* y en el cual, después de conmoverse profundamente el ánimo de los espectadores, sobreviene un desenlace feliz. También, dando a la palabra drama su acepción más amplia, hay dramas *religiosos*, *filosóficos, pastoriles*, *fantásticos*, etcétera, cuyo asunto, indicado en las mismas denominaciones, es por lo general serio sin llegar a lo conmovedor.

§ El drama, como género aparte y con este nombre, es de fecha moderna. Los preceptistas antiguos, como Aristóteles, sólo hablan de la tragedia y de la comedia, y todavía Boileau, que escribía su *Poética* en la segunda mitad del siglo XVII, menciona únicamente ambos géneros. Sin embargo, en opinión de algunos las literaturas clásicas tuvieron verdaderos dramas, a que los romanos llamaban *rhintonica fábula*

o *hilarotragedia;* tal es *Los cautivos*, de Plauto. En la India hubo también algunas obras, como el *Sakúntala*, del poeta Kalidasa, de carácter parecido.

Verdadero creador del drama moderno, siquiera ni él ni sus imitadores le llamaran *drama*, sino simplemente *comedia*, fué el gran Lope de Vega. Lope, Calderón, Tirso, Rojas, Moreto y otros autores de nuestro Siglo de Oro, tienen comedias dramáticas de todo género. Casi simultáneamente con Lope, Shakespeare en Inglaterra componía sus admirables obras.

En el siglo XVIII, el alemán Lessing y el francés Diderot fijaron los límites del drama, que vino a recibir este nombre. Después de aquella fecha ha habido en España notables dramaturgos, como Hartzenbusch, García Gutiérrez, López de Ayala, Zorrilla, Echegaray, etc. [1].

OBRAS DRAMÁTICAS MENORES.—Tragedia, comedia y drama son las obras dramáticas más extensas; pero hay otras que, no obstante sus más reducidas dimensiones, pueden ofrecer verdadera importancia.

Durante la Edad Media se hicieron en España cier-

[1] *Asunto de* CONSUELO, *de López de Ayala.*—Fernando, huérfano desde niño, habiendo conseguido con su honrado trabajo una modesta colocación, va a celebrar sus bodas con Consuelo, hija de Antonia, en cuya casa habíase criado el joven. Consuelo, ávida de ostentación y riquezas, abandona a Fernando y se casa con Ricardo, causando a su madre un profundo disgusto. Consuelo observa bien pronto desvío de parte de su marido, que la deja al fin para marchar a París, en uno de sus devaneos. Muere su madre; aléjase Fernando, que con su laboriosidad se ha granjeado ya una elevada posición; y al verse sola en el mundo, Consuelo cae desplomada, exclamando: *¡Qué espantosa soledad!*—Tiene *Consuelo* tres actos



tas representaciones hieráticas, llamadas *misterios, autos* y *farsas*, referentes al nacimiento de Dios, la Epifanía, Semana Santa y Resurrección. Paralelamente con esta manifestación religiosa, se desarrolló otra de carácter profano con los *juegos de escarnio*, un tanto groseros e inmorales, los *momos,* en que predominaba el baile, los *entremeses,* diferentes de las obras que después recibieron este nombre, pues se reducían a mascaradas, cantos coreados, etc., etc.

Obras muy celebradas en nuestra antigua literatura fueron también el *auto sacramental,* la *loa,* el *pasillo* o *paso de risa* y el *entremés.*

El *auto sacramental* es una obra de carácter alegórico, en que intervienen personajes divinos o abstractos, como la Fe, la Virtud, el Pensamiento, etc., con el fin de enaltecer el Santísimo Sacramento y, en general, los misterios de la Religión. Este género estuvo muy en boga en los siglos XVI y XVII. Los autos sacramentales de Calderón son los de mayor mérito; también Lope y Valdivieso los escribieron notables [1].

Loa es una composición escrita en alabanza de un

[1] *Asunto de* LA VIÑA DEL SEÑOR, *de Calderón.*—El *Lucero del día,* por encargo del *Padre de familias,* mayoral de la viña, llama a los hombres para que cultiven ésta. La *Malicia* y el *Lucero de la noche* se conjuran en contra. Acuden la *Gentilidad* y el *Hebraísmo,* que conversan con la *Inocencia.* El *Hebraísmo* se concierta con el *Padre de familias*, pero luego, influído por su mujer la *Sinagoga* y por la *Malicia*, que se hace pasar por la *Inocencia,* falta a su palabra. El *Hijo de familias* se ofrece a ir a cuidar de la viña. Va, efectivamente, en compañía de la *Inocencia*, y el *Hebraísmo* le condena a suplicio en un madero. La *Gentilidad* quiere matar al *Hebraísmo* y la *Sinagoga,* pero lo impide el *Padre de familias,* condenándolos a vagar errantes por el mundo.



personaje o en conmemoración de un fausto acontecimiento. También se llamó loa entre nuestros dramáticos clásicos, al simple elogio, en tono familiar, de instituciones, costumbres y objetos, aun de los más vulgares. Sirvan de ejemplo las loas de Agustín de Rojas [1].

El *pasillo* o *paso de risa* es una obra muy breve, sencilla y de pocos personajes, que ponen en acción un cuadro de la vida corriente, alegre y regocijado. Cultivó este género, en el siglo XVI, el donoso Lope de Rueda [2].

El *entremés,* parecido al pasillo, es algo más extenso y complicado. A los entremeses del siglo XVII—en que sobresalieron Cervantes y Quiñones de Benavente—, vino a suceder el *sainete* [3].

Sainete.—Es una obra de argumento sencillo y

---

[1] Rojas tiene loas de *la comedia,* de *la primavera,* de *Granada,* de *Toledo,* de *la casa de Austria,* del *silencio,* de *la letra A,* de *los días de la semana,* de *los ladrones, del cerdo,* etc.

[2] *Asunto de* EL RUFIÁN COBARDE, *de Lope de Rueda.*—Sigüenza, el rufián cobarde, alardea de valiente delante de Sebastiana, al saber que la han ofendido, y promete vengarla. Ponderando su valor, dice que en cierta ocasión le agredieron siete soldados: mató a cinco y rindió a los otros dos; pero antes, para que no le hiciesen presa en las orejas, se las arrancó de cuajo y las arrojó a la cara de uno de sus enemigos, rompiéndole once dientes. Desde entonces estaba desorejado. En esto llega Estepa, contra quien había lanzado sus bravatas; humilla a Sigüenza, le obliga a retractarse de todo lo dicho, y, por último, hace que se arrodille y que la propia Sebastiana le dé tres *pasagonzalos* en las narices. Después de lo cual se va con Sebastiana.

[3] *Asunto de* EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, *de Cervantes.*—Unos saltimbanquis llegan a un pueblo, llevando un retablo, y hacen saber que sólo aquellòs que no sean bastardos o de origen judío, podrán ver las figuras que por él desfilan. En seguida, dando principio a la



cierta índole picaresca, en que se reproducen las costumbres y pasiones del vulgo en general y de las clases populares en particular. El autor de sainetes o *sainetero* necesita, pues, un perfecto conocimiento del grupo social que quiere llevar a sus obras y de su lenguaje propio y peculiar, así como una habilidad exquisita para hacer el traslado. En el siglo XVIII vivió el gran sainetero español D. Ramón de la Cruz. Posteriormente ha habido otros tan notables como Javier de Burgos y Ricardo de la Vega [2].

Diálogo y monólogo.—Son composiciones de asunto variado, serio o festivo, breves y sencillas, pero que, no obstante esto, pueden ofrecer verdadero interés. Como su nombre lo indica, en aquél sólo intervienen dos personajes, y en éste, uno.

Parodia.—La *parodia* en la poesía dramática, como en los demás géneros literarios, es un remedo cómico de cualquier obra teatral.

OBRAS DRAMÁTICO-MUSICALES.—La Poesía y la Música van naturalmente hermanadas desde los orígenes del

---

función, anuncian sucesivamente que en el retablo aparece Sansón, un toro, una manada de ratones, una fuente, etc ; y aunque la verdad es que en el retablo no hay nada, los que están presentes afirman verlo todo, para que no se crea que tienen aquellas tachas.

[1] *Asunto de* EL MUÑUELO, *de D. Ramón de la Cruz.*—Vuelven de presidio Roñas y el Pizpierno, hermanos, respectivamente, de la Pepa y la Curra. Tenían entre los cuatro concertado un doble matrimonio; pero mientras aquéllos estaban en presidio, éstas habían venido un día a las manos, disputándose un buñuelo. Al llegar Roñas y el Pizpierno, saben lo sucedido y se desafían. Al fin todo termina amigablemente, y se confirman las dos bodas.—Tiene *El Muñuelo* un acto con quince escenas



teatro. En la primitiva tragedia griega, el canto tuvo parte principalísima.

Las piezas teatrales que, en los comienzos del teatro español, escribieron Juan del Encina y Lucas Fernández, bajo el título de *farsas* y *églogas,* tenían villancicos cantados. Más tarde se intercalaron cantares en las comedias—Calderón tiene frecuentes ejemplos—, aparecieron las *jácaras,* canciones de asunto picaresco, y las *tonadillas,* que se entonaban en los teatros antes de comenzar la representación.

Hoy existen dos géneros muy importantes en que la dramática se combina con la música: la *ópera* y la *zarzuela.* Tanto una como otra son por sus asuntos verdaderos dramas y comedias, mas raramente tragedias; sólo que en su desarrollo interviene la música con más o menos intensidad.

En la ópera, el canto acompaña constantemente a la acción; la parte literaria, que se llama *libreto,* va unida íntimamente a la musical. No se crea por esto que el poeta ha de someterse al músico; éste, cuando más, será quien deba traducir en notas el pensamiento del poeta, identificándose ambos en su inspiración.

El origen de la ópera está en Italia. Entre los pocos que en España han cultivado este género, merecen citarse Ramos Carrión, Fernández Shaw y Dicenta, como libretistas; y Carnicer, Saldoni, Eslava, Arrieta, Chapí y Granados, como músicos.

En la *zarzuela* hay parte dramática hablada; la parte musical se reserva para ciertos momentos que suelen coincidir con situaciones de importancia. La zarzuela, como ya se ha insinuado, y salvando los *can-*

tables, es en realidad una comedia, un drama, una tragedia y aun un sainete, según los casos.

La zarzuela es un género netamente español. Tomó su nombre del sitio real llamado *la Zarzuela,* próximo al Pardo, y en el cual, durante el siglo XVII, se representaron las primeras obras de esta clase. Como libretistas de zarzuela se han distinguido modernamente Ventura de la Vega, López de Ayala, Luis Olona, José Picón, Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Vital Aza, etcétera, y como músicos, los antes citados y Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Fernández Caballero, Chueca, etcétera.

Llámanse *melodramas* aquellas zarzuelas en que se exagera la parte sentimental para producir efectos dramáticos. Por extensión, se da el nombre de *melodramas* a otras obras dramáticas de la misma índole, aun sin tener música.

Sección segunda.—Oratoria

XXXVII

Oratoria.—Cualidades del orador

ORATORIA.—La *Oratoria*—de *os-oris*, la boca—, es un género literario que aspira a la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra hablada, para convencer y persuadir a los hombres a un fin determinado.

Son notas distintivas de la oratoria, por tanto: que tiende a exponer la verdad; que trata de convencer y

persuadir a los hombres para que aprueben y realicen los hechos con que aquella verdad queda sancionada; que todo esto lo hace mediante la palabra oral [1].

§ Aquel que, reuniendo las necesarias facultades, cultiva la oratoria, se llama *orador;* la obra producto de la oratoria, en general, *discurso,* recibiendo nombres especiales según su asunto y finalidad. Hablaremos primero del orador y después del discurso.

Cualidades del orador.—La facultad más excelente en el orador, porque refleja todas las demás, es la *elocuencia,* o sea el don de persuadir. Nace principalmente la elocuencia de la hábil coordinación de los pensamientos y de su expresión enérgica y brillante.

Ha de poseer el orador, naturalmente, las cualidades que dijimos comunes a todo escritor, y algunas en muy alto grado, pues por la naturaleza de este género literario, son en él frecuentes las *improvisaciones.* Ha de poner en juego, pues, la razón, que le prestará acierto en la concepción y desarrollo de su discurso; la imaginación, que dará a éste más atractivos que los del simple razonamiento científico; la memoria, para el acopio de los datos necesarios en cada caso; el buen gusto, que no le extravíe por rumbos errados; el sentimiento, que preste calor y vida a sus palabras, y, en suma, las facul-

[1] Claro es que si un orador escribe un discurso y no llega a pronunciarle, no por eso dejará de ser tal discurso; lo mismo que una obra dramática lo será aunque no se represente. Pero la forma natural de publicación es la palabra hablada.

tades que oportunamente hemos estudiado. Innecesario es decir que ha de poseer también la correspondiente educación literaria y científica, con los conocimientos de todo hombre culto en general, y en particular con los de la materia sobre que verse la Oratoria por él cultivada. El conocimiento del lenguaje, con un abundante vocabulario y un perfecto dominio de la sintaxis, le es indispensable. Mucho le convendrá también ejercitar sin descanso la observación, que le lleve al conocimiento del mundo y del corazón humano; pero sin que se crea que por ello deba ni pueda con medios artificiosos seducir engañosamente al auditorio.

Además de las cualidades intelectuales, es corriente señalar al orador cualidades *morales* y *físicas*. Las primeras, respondiendo a la definición que los clásicos daban al orador—*vir bonus dicendi peritus*—, requieren que sea hombre honrado y de intachable conducta; y aunque la elocuencia nada tiene que ver con la moralidad, nada más natural que quien ha de defender buenas causas empiece por ser bueno.

Las cualidades físicas son las referentes a la apostura exterior, la voz, la pronunciación y la acción, y ocupan un lugar muy secundario. La buena figura del orador predispondrá tal vez en su favor; pero no se le ha de rechazar porque no la tenga. Más necesario es que posea una voz clara y bien timbrada, aunque no faltan ejemplos de oradores con la voz débil y aun desagradable. Lo que sí debe procurar, en todo caso, es articular con precisión, para que sus palabras se entiendan perfectamente por el auditorio.

En cuanto a la acción, o sea el movimiento de la cabeza, tronco y brazos, nada es necesario preceptuar. Los ademanes acompañan naturalmente a la palabra, y si el orador siente lo que dice, su acción responderá con oportunidad al estado de su ánimo. No faltan buenos oradores que no accionan o accionan poco, y esto es preferible a moverse exageradamente o con afectación que desde luego salta a la vista.

XXXVIII

El discurso oratorio

§ El pensamiento o idea capital del discurso es, como ya hemos dicho, la demostración de una verdad, para persuadir a la realización de los hechos que de ella se desprendan. Esa verdad puede pertenecer al orden de la religión, de la justicia, de la política o de la ciencia. Los asuntos, sin que varíe el pensamiento capital correspondiente, pueden ser muy diferentes [1]. Unas veces serán de libre elección del orador; otras. impuestos por las circunstancias.

El desarrollo del asunto comprende varias partes que los retóricos han desmenuzado en esta forma: *exordio*, *proposición*, *división*, *narración*, *confirmación*, *refutación*, *epílogo* y *peroración*.

---

[1] Fray Luis de Granada, por ejemplo, en su sermón de Pentecostés, pone de manifiesto el beneficio de que Dios llegue al alma de los hombres, ya que todos los buenos pensamientos, sentimientos y deseos son como exhalaciones de su divino espíritu; evidencia que esa obra de nuestra santificación débese al Espíritu Santo, cuya venida refiere, conforme a los libros sagrados; y con todo ello dirígese a probar la grandeza y bondad de Dios.

Es el *exordio* la primera parte del discurso, donde se prepara el ánimo del auditorio para hacerle benévolo, y ha recibido los nombres de *natural,* por *insinuación* y *exabrupto*, según que el orador demande directa y naturalmente la benevolencia, se valga para ello de un rodeo, o, prescindiendo de toda preparación, prorrumpa de pronto en apóstrofes y exclamaciones; en la *proposición*, se expone el asunto de que se va a tratar; en la *división,* se indican las varias partes que en dicho asunto pueden distinguirse; en la *narración*, se exponen los hechos diversos que comprende; en la *confirmación,* se prueba la verdad de lo enunciado en la proposición; en la *refutación*, se demuestra la falsedad de la opinión contraria; en el *epílogo,* se recapitula todo lo dicho en el discurso para dejar una impresión más profunda en el público; y, últimamente, en la *peroración,* se mueve el ánimo del auditorio, con patéticas y apasionadas consideraciones.

Todas estas partes pueden reducirse a cuatro: el *exordio,* la *proposición*, la *confirmación* y el *epílogo.* El exordio no es de todo punto necesario, pero parece natural que al cuerpo total del discurso preceda un preámbulo. La proposición, que suele unirse a la división y a la narración, debe hacerse con la suficiente claridad para que el auditorio se penetre del pensamiento capital del discurso y de sus incidencias. La confirmación es la parte más importante, puesto que sirve para demostrar la certeza de ese pensamiento; a ella se une, cuando es necesaria, la refutación, en que se trata de destruir las opiniones

opuestas. Por último, el epílogo es muy conveniente, porque en él se resume todo lo dicho, presentando en pocas palabras la esencia del discurso, que de este modo se graba más hondamente en el auditorio. Al epílogo suele ir unida, cuando hace falta, la peroración, por la que se excitan los sentimientos del auditorio con palabras patéticas, y que debe ser justificada, porque nada hay más ridículo que pretender la moción de afectos sobre un hecho vulgar y ordinario.

§ Los pensamientos contenidos en el dicurso han de dirigirse, con la debida oportunidad, a conseguir tres objetos: *convencer* al auditorio, *conmoverle* y *agradarle*.

El orador necesita convencer a su público, y aun persuadirle a obrar en cierto sentido. Esto se obtendrá ante todo de la verdad y bondad de la causa defendida, pero además es preciso que esas dos circunstancias se demuestren. A los medios que para ello emplea el orador, denominaban los antiguos retóricos *argumentos* o *pruebas*.

Llámanse, pues, argumentos, los pensamientos o razones que prueban la verdad de una proposición. Los retóricos los han dividido en *argumentos positivos*, que se fundan en principios generales o axiomas por todos admitidos; *personales* o *ad hominem,* que se apoyan en las mismas aseveraciones del contrario; *condicionales,* basados en un hecho hipótetico; *de ejemplo* y *de semejanza,* que intentan probar un hecho por analogía con otro, etc.

Las reglas que daban los retóricos para la elección

y colocación de argumentos, son, más que inútiles, perjudiciales, y han reducido la oratoria durante mucho tiempo a una rutina sofística. Del talento del orador depende nada más el acierto y brillantez de los argumentos.

Para *conmover* al auditorio, el orador tocará el resorte del sentimiento, empleando los oportunos pensamientos; para *agradarle,* ha de procurar que éstos, y también el lenguaje, respondan a sus más excelentes cualidades. La forma tiene gran importancia en la oratoria; porque si bien es cierto que no puede ocultarse la vacuidad del pensamiento con la hojarasca del lenguaje, la belleza de éste hará resplandecer mejor las buenas cualidades de aquél.

§ La forma propia de los discursos es la enunciativa, con intervención de la narrativa y descriptiva; todo ello en prosa, naturalmente, aunque por raro capricho se haya compuesto alguno en verso.

§ La oratoria suele dividirse en cuatro clases: *oratoria religiosa* o *sagrada, oratoria política, oratoria forense* o *judicial* y *oratoria académica* o *didáctica.*

XXXIX

Oratoria sagrada, política, forense y académica

ORATORIA SAGRADA.—La oratoria sagrada comprende todos los discursos encaminados a persuadir a los hombres de las verdades de la Religión.

Compréndese, pues, que para difundir y propagar las creencias religiosas, este género de Oratoria ha

de tener gran importancia. Es el medio más obvio y eficaz de llevar aquéllas a toda clase de personas.

§ El discurso religioso ha de ser ante todo persuasivo. La moción de afectos tiene en él natural cabida. La forma debe distinguirse por su claridad y sencillez.

Los discursos religiosos se pronuncian casi siempre en los templos, y reciben la denominación genérica de *sermones*. Por su diferente asunto hay sermones *catequísticos, dogmáticos, apologéticos* y *morales*.

Los sermones *catequísticos* o *de propaganda* tienen por objeto iniciar en las verdades de la Religión a aquellos que las ignoran, o bien atraer a su seno a los que profesan otras ideas.

Los sermones *dogmáticos* versan sobre principios invariables de la Religión, o consecuencias que de ellos se deducen. Son los más cultivados, y también los más difíciles, por la propensión a caer en la vulgaridad.

Son sermones *apologéticos* los pronunciados en alabanza de la Religión y de sus santos, o también de personajes ilustres. En el primer caso se llaman *panegíricos;* en el segundo *oraciones fúnebres.*

Los *sermones morales* tienen por objeto la corrección y mejora de las costumbres, de acuerdo con los preceptos religiosos. Las *homilías* son explicaciones, en tono familiar, de algún pasaje de la Escritura o de un tema de fe; las *pláticas*, sencillas lecciones de doctrina cristiana.

§ Aunque en las religiones paganas y de Oriente se encuentra alguna noticia de oratoria religiosa, puede decirse que ésta nace con el cristianismo. Los

Padres de la Iglesia—que así se llaman los varones insignes, dedicados en los primeros siglos de la Religión cristiana a difundir sus excelencias—, llevaron por todo el mundo sus predicaciones vehementes y sentidas. Tales fueron, en la iglesia griega, San Justino, San Clemente, San Juan Crisóstomo, San Basilio y San Gregorio Nacianceno; y en la iglesia latina, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, Tertuliano y Lactancio.

En España ha habido muy buenos oradores religiosos: díganlo los nombres del P. Juan de Ávila, fray Luis de Granada, fray Diego de Cádiz, etc.

Por su notoriedad mencionaremos también entre los predicadores célebres, a los franceses Bossuet, Bourdaloue y Massillon.

Oratoria política.—La Oratoria política comprende todos los discursos que afectan al régimen y gobernación del Estado.

Si la organización de los pueblos es indispensable para la vida social, si de la discusión pública han de nacer las leyes y reformas que más convengan para su adelantamiento y bienestar, compréndese cuánta importancia tiene la oratoria política. Ella ejerce en las naciones una influencia desusada; la palabra del orador político es capaz, no sólo de torcer el rumbo de la legislación y de la costumbre, sino de arrastrar a un pueblo, cuando las circunstancias se prestan, al motín y la revolución.

§ El discurso político es entre todos el que puede revestir mayor fogosidad y vehemencia; mas siempre descansando en el firme apoyo de una base lógica.

La Oratoria política se divide generalmente en tres clases: *oratoria parlamentaria*, *oratoria popular* y *oratoria militar*. La primera comprende los discursos pronunciados en las Cámaras (Congreso y Senado) para formar y discutir las leyes; la segunda, los que se dirigen al pueblo, para conseguir su adhesión a determinadas opiniones políticas o ilustrarle sobre sus derechos; la última, las arengas con que los generales excitan a sus soldados en la campaña.

La Oratoria política se cultivó con notable brillantez en los dos pueblos de la antigüedad clásica. Celebérrimos son los nombres de Demóstenes y Esquines en Grecia, y el de Marco Tulio Cicerón en Roma.

En la Oratoria política española de la época moderna, se han distinguido, entre otros muchos, el conde de Toreno, Argüelles, Aparisi Guijarro y Castelar.

ORATORIA FORENSE.—La Oratoria forense comprende los discursos pronunciados ante los Tribunales para la defensa y restablecimiento de la justicia.

Esto mismo da ya idea de su importancia. Trascendental es para la sociedad que se restablezca el derecho perturbado; que se dé a cada cual lo suyo, evitando que otro le despoje de ello; que se condene al acusado de un delito, si en efecto le ha cometido, o se le absuelva si es inocente. Para conseguir todo esto se han establecido los Tribunales de justicia, en los cuales pueden hacer oir su voz los representantes de la ley y de las personas interesadas.

Dos son, por tanto, los objetos principales de la Oratoria forense: fijar la existencia de un derecho, y defender o acusar a los culpables de un delito. Al

primer objeto se refiere la oratoria *civilista;* al segundo, la oratoria *criminalista.*

El discurso forense debe dirigirse más al convencimiento que a la persuasión; será, pues, abundante en pruebas. En los discursos sobre asuntos criminales puede ser oportuna alguna vez la moción de afectos y la mayor galanura de lenguaje.

§ Demóstenes y Esquines en Grecia, Cicerón en Roma, son también los oradores forenses más famosos de la antigüedad. En España se han distinguido, entre otros, Jovellanos, Meléndez Valdés, Pacheco y Cortina.

ORATORIA ACADÉMICA.—La Oratoria académica comprende todos los discursos que versan sobre materias científicas, literarias y artísticas. Los lugares adecuados para este género de oratoria, son las Academias, sociedades artísticas y científicas, y otros centros análogos.

§ Los discursos académicos, por su pensamiento capital, tratan de producir la enseñanza en la mayoría de los casos. Procuran más demostrar una verdad que persuadir a la realización de actos con esa verdad relacionados. Por esta circunstancia, que la aparta algo de los fines propios de la Oratoria, la incluyen algunos dentro de la Didáctica.

Asuntos didácticos son, efectivamente, los que la oratoria académica desenvuelve casi siempre; pero a veces invade también la esfera de acción de los demás géneros literarios. Hay, pues, dentro de la oratoria académica, discursos filosóficos, científicos, artísticos, literarios, meramente informativos, etc., etc.

El discurso académico es por naturaleza templado. razonador y lógico, sin que por eso excluya los recursos de la imaginación oportunamente empleados.

En la oratoria académica española pueden citarse los nombres de Jovellanos, Alcalá Galiano, Durán, Moreno Nieto y muchos más.

Sección tercera.—Didáctica

XL

Didáctica.—Obras doctrinales

Didáctica.—La palabra *didáctica* se deriva del verbo griego *didaskein*, que significa *enseñar*. Es, en efecto, un género literario que tiene por objeto la exposición artística de la verdad, para producir la enseñanza.

El hombre tiene tendencia natural a saber, a ilustrarse, y cuando sabe una cosa quiere comunicarla a los demás, para que se haga de dominio general. Todas las cosas, lo mismo las de orden real que las de orden ideal, son susceptibles de investigación, y el hombre, en su deseo de penetrar lo desconocido, llega hasta el punto de establecer teorías, de fundar hipótesis, para explicar aquello que de otro modo no está a su alcance. Todo esto que ha observado, ha investigado o ha supuesto, lo consigna después, para enseñarlo a sus semejantes, y tal es el contenido de las obras didácticas.

Todas las obras donde se persiga la enseñanza son

didácticas; lo mismo da que se trate de una obra de psicología que de otra de matemáticas. No por la índole de sus asuntos perderán el carácter de literarias: el fondo, por lo que tiene de científico, aspirará a la enseñanza; por lo que tiene de artístico, a la belleza, ya que con ella no son incompatibles las verdades de la ciencia, ni mucho menos. La forma, sin perjuicio de adaptarse a las necesidades de la exposición, se atendrá a los consejos de la Literatura.

Tan natural es en el hombre esta tendencia a consignar los resultados de su observación, que en todos los pueblos hay una manifestación elemental de la didáctica, contenida en ciertos pensamientos de índole moral y filosófica. Tales son los *gnomos* del pueblo griego, los *proverbios* del hebreo, los modernos *refranes* o *adagios*.

Son los refranes ciertas proposiciones breves compuestas generalmente en verso más o menos defectuoso, en que el pueblo consigna sus observaciones prácticas sobre materias muy diferentes. Por la substancia de los refranes, por los pensamientos que encierran, de alcance muchas veces trascendental, por lo que enseñan a conocer las ideas, sentimientos y costumbres de un pueblo, hoy se concede mucha importancia a su estudio, del cual está encargada la *Paremiología*. [1]

Los refranes son anónimos; no se sabe quién los

---

[1] Las varias manifestaciones de la literatura popular, como son refranes, cantares, cuentos, adivinanzas, etc., se conocen con el nombre inglés de *folk-fore*.

hace. Pero revelan siempre una observación profunda y un sutil ingenio.

En España ha habido insignes paremiológos, que coleccionaron y comentaron los refranes populares. Tales son Hernán Núñez *Pinciano,* Juan de Mal Lara, Pedro Vallés y otros modernos.

Parecidos a los refranes, aunque tienen un carácter erudito y filosófico-moral, son los *proverbios*, *máximas, sentencias* y *apotegmas,* obra por lo general de autores conocidos, en que se sientan principios de cierta profundidad o se dan consejos saludables. Los *aforismos* tienen generalmente carácter científico. [1]

§ Refiriéndonos ahora a las obras didácticas propiamente tales, vemos que en ellas se contiene siempre un asunto científico, literario o artístico. Para desarrollar el mismo es de gran importancia el *plan.* El desarrollo del asunto ha de distinguirse ante todo por su claridad.

Los pensamientos y el lenguaje deben reunir las cualidades que hemos señalado como esenciales, sin

---

[1] *Refranes:*

Piedra movediza, nunca moho cobija.

A buey viejo, cámbiale de pesebre y perderá el pellejo.

Máximas, sentencias y apotegmas:

Para saber hablar, es preciso saber escuchar.—*(Plutarco).*

La amistad conserva la pureza del alma y la guía a la inmortalidad.—*(Eclesiastés).*

La naturaleza nos ha dado dos oídos y una sola lengua, para enseñarnos que vale más escuchar que hablar.—*(Zenón).*

Aforismos:

Si la cabeza, las manos y los pies se pusieren fríos, estando el vientre y los costados calientes, es malo.—*(Hipócrates).*

que estén de más aquellas otras que comuniquen a la obra mayor amenidad y belleza. Elemento de importancia en el lenguaje didáctico es el *tecnicismo*, que debe emplearse con oportunidad y explicando el significado de los términos cuando se supongan desconocidos del lector.

§ Dada la índole de las obras didácticas, se comprenderá que han de escribirse en prosa. Alguna hay, por rara excepción, escrita en verso.

La forma más generalmente usada en este género de obras es la expositiva, que se presta muy bien a que el autor dé a conocer directamente sus ideas. Las narraciones y descripciones suelen ser necesarias, sobre todo en cierta clase de conocimientos. La forma *epistolar*, como especie particular de la expositiva, se ha utilizado también alguna vez; pero más frecuente y brillante empleo ha tenido la *dialogada*, que da ocasión para presentar con claridad, no sólo la opinión que el autor sustente, sino las opuestas. Si el diálogo está en preguntas y respuestas, la forma se llama *erotemática*.

Algunas obras didácticas están escritas en forma de *diccionario*. Llámanse *diccionarios* aquellos libros en que se hace la exposición de materias siguiendo el orden alfabético de las dicciones o voces.

Las obras didácticas pueden dividirse en tres clases: 1.° *Obras doctrinales*. 2.° *Obras de Historia*, o simplemente *Historia*. 3.° *Obras de Crítica*, o *Crítica* tan sólo. Todas ellas se proponen la enseñanza; pero las primeras presentan los principios fundamentales, o simplemente los hechos, de las diversas manifestaciones del saber a que la actividad del hombre ha dado

lugar; las segundas estudian lo que en esa actividad hay de variable y transitorio; las últimas juzgan del producto de su actividad y manera más recta y adecuada para su ejercicio. Todas ellas, por otra parte, mezclan y compenetran sus procedimientos, prestándose mutua ayuda.

§ Por la intensidad de su contenido, estas obras se dividen de ordinario en tres clases: *Tratados elementales* (que suelen llamarse *epítomes, compendios*, *manuales,* etc.), donde se contienen sólo las nociones o rudimentos de una ciencia o arte cualquiera, y están dedicadas a los que en ella se inician; *tratados magistrales*, que tratan con cierta amplitud la materia respectiva, porque se escriben para personas ya iniciadas en ella; y *monografías*, llamadas también *disertaciones* y *tratados*, que contienen una detenida y erudita investigación sobre un punto concreto, estando dedicados a lectores muy versados en la materia. Hay además *artículos didácticos*, que son trabajos de dimensiones relativamente cortas, y que pueden abarcar los mismos asuntos que las obras. Unos y otros han de guardar acuerdo, así en el fondo como en la forma, con el objeto a que se destinan y los lectores a quienes van dirigidos.

Obras doctrinales.—Son éstas las que estudian el contenido de ciencias, artes, oficios, o de algún punto a ellos concerniente. Dedúcese de aquí que el autor de obras doctrinales, supuestas las correspondientes cualidades intelectuales, ha de poseer una cultura muy extensa, sobre todo en aquel punto a que la obra se refiere.

Por su asunto, las obras doctrinales pueden ser tantas y tan variadas, que ni es fácil enumerarlas, ni mucho menos examinar las condiciones de cada una. Hay obras de *religión* y *moral*, de *ciencias teológicas*, de *ciencias filosóficas,* de *ciencias políticas* y *militares,* de *ciencias físicas*, *naturales* y *exactas,* de *bellas artes,* de *industrias* y *oficios,* y, en una palabra, de cuantas manifestaciones pueda abarcar el saber humano. [1]

Hay también obras, y más especialmente artículos, que pudiéramos llamar *informativos.* En ellos se trata de dar a conocer a los lectores alguna cosa, de enterarlos de algo; pero sólo con el propósito de hacérselo saber y sin una mira científica, artística o moral. Didácticos son estos trabajos, puesto que se enseña a los lectores algo que ellos no saben; pero los fines de la didáctica se dan sólo de modo relativo. Tales son las *cartas* y los *artículos informativos* de los periódicos, de que trataremos en seguida.

§ Por la multiplicidad de ramas del género didáctico y sus numerosos cultivadores, sería prolijo citar modelos. No debe, sin embargo, omitirse en este punto a Platón, Aristóteles y Cicerón. Justa celebridad alcanzaron también, en nuestra literatura, los *místicos* y *ascéticos*, como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, etc., y los *humanistas,* como Mal-Lara, Pedro Simón Abril, Huarte,

[1] Al primero de los grupos citados (religiosas y morales), corresponden los libros *místicos* y *ascéticos,* encaminados a expresar el amor a Dios y la virtud, y que tan brillante cultivo tuvieron en el siglo de oro de nuestra literatura.



Valdés, López *Pinciano* y otros muchos. En los siglos XVIII y XIX, los didácticos son tan numerosos como brillantes.

XLI

Género epistolar.—Periódicos

GÉNERO EPISTOLAR.—Las cartas, que constituyen el llamado *género epistolar*, son aquellos escritos mediante los cuales nos comunicamos con los ausentes.

En todo rigor, las cartas no son obras didácticas; pero como en ellas se informa a otro de algo que no sabe, se le da a conocer alguna cosa, parece lo más propio estudiarlas en este lugar. Claro es que no todas las cartas pueden llamarse literarias; y que aquí sólo nos referimos a las que por sus condiciones especiales merezcan ese nombre.

§ Los preceptistas dividen las cartas en *públicas*, destinadas a desenvolver asuntos de interés general, de ciencias, artes, etc., y *privadas*, dirigidas de una persona a otra sobre asuntos íntimos y familiares. Pero las primeras no deben incluirse realmente en este género, sino en aquel a que pertenecen los asuntos respectivos. Así, en forma de cartas se han escrito novelas, obras didácticas, etc.

Aquí sólo nos referimos a las cartas privadas, de las cuales, como se ha dicho, muy pocas merecen el dictado de literarias. En ellas se ha de reflejar el alma del autor, pero un alma que se aparte de lo vulgar, y su especial manera de pensar, con pensamientos

elevados y peculiares. Esta especie de imagen de su espíritu se vestirá en forma tal vez descuidada, por su espontaneidad, pero señalada con alguna cualidad sobresaliente, con la energía, con la delicadeza, con el estilo original y brillante. Y todo ello lo ha de hacer el autor de las cartas o *epistológrafo* con naturalidad absoluta, sin saber que lo hace ni que ha de trascender al público aquello que escribe; pensando sólo en comunicarse con la persona a quien la carta va dirigida.

Claro está, pues, que el epistológrafo no puede ser una persona vulgar. Sus facultades variarán según los casos, pero siempre poseerá algunas en alto grado; su educación discrepará en sujetos distintos, y aun puede ser escasa, pero tendrá siempre naturales disposiciones de literato.

La esencial condición de las cartas, como ya se ha dicho reiteradamente, es la naturalidad. Admiten todos los tonos, desde el más sencillo al más elevado, pasando por la gracia, la ironía, la delicadeza, la sublimidad misma, pero a condición de que todo sea natural. Sus formas suelen ser la narrativa y expositiva, aunque a veces contengan también descripciones.

En la literatura romana hay dos epistológrafos muy notables: Cicerón y Plinio el Joven. En España se han distinguido Fernán Pérez de Guzmán, Antonio Pérez, Santa Teresa, Quevedo, el P. Isla, etc.

Periódicos.—Los periódicos son publicaciones destinadas a la divulgación didáctica o simplemente a la comunicación de noticias, y que aparecen con determinados intervalos de tiempo. Así, pueden publicarse

todos los días, una, dos o tres veces por semana, quincenal o mensualmente, etc.

La tendencia general que domína en los periódicos es la de ilustrar a sus lectores sobre alguna cosa, la de comunicarles noticias; por eso hablamos de ellos en este lugar. Pero entiéndase que el periódico, aun con predominio del elemento didáctico, no constituye un determinado género literario, sino que es un compuesto de todos ellos. De igual manera puede insertarse en el periódico una composición poética, que un cuento o novela, que un discurso de cualquier especie, que un artículo científico, histórico o crítico.

Pero, esto aparte, hay algunos artículos dedicados a referir y comentar los sucesos de actualidad, que son lo más característico del periódico. Tales son los *artículos de fondo,* que aparecen en primer lugar del periódico conteniendo juicios sobre algún acontecimiento de particular interés; las *crónicas,* en que se comenta todo aquello que, siendo digno de nota, ha ocurrido en los días anteriores; las *revistas,* en que se da cuenta de las obras dramáticas estrenadas, de los libros publicados, etc., y últimamente, los *artículos, gacetillas* y *sueltos,* que contienen una relación de los hechos más salientes en la política, en la ciencia, en el arte, en la vida social, finalmente, y a veces un juicio rápido acerca de ellos.

Se comprenderá por esto que el periodista necesita poseer, entre otras cualidades, un delicado instinto de observación, un juicio reposado y sereno, una cultura muy variada, una perfecta habilidad técnica y un dominio completo del lenguaje.

§ Hay dos clases de periódicos: la *revista* y el *diario.*

Las revistas son publicaciones que aparecen con intervalos un tanto largos de tiempo—semanal, quincenal o mensualmente—conteniendo trabajos de cierta importancia y profundidad en el género respectivo. Hay *revistas generales,* cuyo campo de acción es muy extenso, pues contienen trabajos de todo género; hay revistas *científicas, literarias, artísticas* y *religiosas,* etcétera, cuya índole fácilmente se comprende.

El *diario* es un periódico que aparece en la forma indicada por su título, si bien con el mismo aspecto y condiciones, algunos periódicos se publican dos o tres veces por semana.

El diario tiene un carácter esencialmente informativo, aunque admite trabajos de todo género.

La importancia del diario en la actualidad es extraordinaria. La complejidad de relaciones de la sociedad actual, el carácter de publicidad que deben tener los actos de gobierno, el interés del hombre moderno hacia todo cuanto influya en el progreso y mejora de los pueblos, son circunstancias que hacen indispensable la publicación de *diarios.*

§ Ya en el siglo xv circulaban por la república de Venecia unas hojas, escritas principalmente para informar a los viajeros que llegaban al puerto, de los sucesos acaecidos durante su ausencia, y que se vendían por una moneda llamada *gaceta.* De aquí vino el nombre de gacetas que se dió a los primeros periódicos. Inventada la imprenta, aquellas hojas pasaron bien pronto a Génova, Holanda y otros países.

En España, durante la casa de Austria, se imprimían cartas y relaciones con noticias diversas para el público, algunas de las cuales aparecieron con carácter periódico. A principios del año 1661 se publicó en Madrid la primera *Gaceta,* mensual, a la que siguieron otras varias. Bajo la protección de Felipe V apareció en Madrid, en 1737, el *Diario de los Literatos de España,* periódico con cierto carácter de revista.

XLII

La Historia

La Historia (de una palabra griega que significa *investigación)* es una obra literaria en que se refieren acontecimientos importantes, de índole varia y ocurridos en un período de tiempo más o menos largo.

El autor de la obra histórica o *historiador,* investiga, por tanto, los hechos que han realizado los hombres, y las ideas que han profesado a través de los tiempos, y los da a conocer en su obra bajo una forma literaria.

§ El historiador necesita ante todo exquisitas cualidades morales; si es hombre de poca conciencia, no reparará en falsear los hechos a capricho. Indispensable le es también un entendimiento claro y despejado, acostumbrado a la observación aguda y a la honda reflexión, que le permita juzgar con seguridad de criterio. De otras facultades, la memoria le ayudará en algo, aunque no debe confiar en ella, sino valerse de datos seguros y fehacientes; y la imagina-

ción contribuirá tan sólo a la mayor amenidad del relato. Más necesita de una voluntad firme y decidida para no retroceder ante las dificultades que ofrece la investigación histórica, para examinar documentos, compulsar datos y agotar pesquisas.

A más de los conocimientos de cultura general y del relativo a las costumbres y pasiones humanas, el historiador necesita un estudio especialísimo de las llamadas *ciencias auxiliares de la Historia.* Tales son la Geografía y la Cronología, llamadas *los dos ojos de la Historia*, ciencias, respectivamente, del *espacio* y del *tiempo;* la Arqueología (de los monumentos antiguos), la Numismática (de las monedas), la Epigrafía (de las inscripciones), la Paleografia (de la escritura antigua), la Indumentaria (del traje y decorado), la Sigilografía (de los sellos), la Heráldica (de los blasones), etc.

Con este conjunto de cualidades seguramente tendrá el buen historiador otras dos que los retóricos le señalan, y que son en efecto muy importantes: la *veracidad* y la *imparcialidad.* La veracidad, como lo indica la misma palabra, consiste en decir cosas verdaderas y ciertas, no falsas y erróneas, y claro está que esto no se cumplirá sin que el historiador tenga la honradez suficiente para no mentir a sabiendas, y el talento y la cultura precisos para no cometer errores. Lo mismo puede decirse de la *imparcialidad,* que consiste en expresar el juicio exacto y sincero sobre una cosa, sin apasionamiento y simpatía en determinado sentido.

§ El asunto de las obras históricas es siempre una serie de acontecimientos importantes acaecidos en la

vida. Para su desarrollo se han seguido generalmente dos procedimientos distintos: el llamado *ad narrandum* o *descriptivo*, y el *ad probandum* o *pragmático*. El primero consiste en narrar los hechos del modo más ameno, sin aquilatar su mayor o menor certeza. El segundo tiende a sacar de la historia una enseñanza, deduciendo de los hechos referidos un ejemplo pertinente. Sin que deba proscribirse el uso oportuno de ambos, hoy predomina la historia llamada *genética*, que no solamente refiere y ejemplariza los hechos, sino que investiga sus causas y origen. En todo caso, en el desarrollo del asunto debe guardarse un perfecto orden lógico y cronológico, efecto de un plan acertado.

Las cualidades esenciales del pensamiento y del lenguaje deben resplandecer en la obra histórica, que frecuentemente acepta como oportunas la profundidad del primero y la elegancia del último. Empléanse mucho en la historia los llamados *retratos*, o sea la pintura material y moral de los personajes históricos, género de descripción que, hábilmente manejado, puede ser útil, porque da más cabal idea del personaje correspondiente [1]. También prodigaron mucho los clásicos las *arengas* o discursos puestos en boca

---

1 «Don Alonso Enríquez, Almirante de Castilla, fué hijo bastardo de Don Fadrique, Maestre de Santiago, hijo del rey Don Alonso, Fué hombre de mediana estatura; blanco e roxo, espeso en el cuerpo, la razón breve e corta, pero discreto e atentado, asaz gracioso en su decir. Turbábase mucho a menudo con saña, y era muy arrebatado con ella; de grande esfuerzo e de buen acogimiento a los buenos. De los que eran del linaje del Rey, e no tenían tanto estado, hallaban en él favor e ayuda. Tenía honrada casa; ponía buena mesa; entendía más que decía. Murió en Guadalupe año de veinte e

de esos mismos personajes, admisibles sólo cuando conste que son auténticas [2].

La forma propia de la Historia es la narración, aunque no excluye a las demás. La descripción es también muy necesaria.

§ La Historia es género muy importante, porque nos da a conocer la vida y hechos de nuestros antepasados. Si ellos nos sirven de ejemplo, la Historia puede llamarse propiamente, como decía Cicerón, maestra de la vida.

§ La Historia se divide por su asunto en *sagrada* y *profana,* denominaciones que fácilmente se comprenden. Aquélla se llama *hagiografía* cuando trata de la vida y escritos de los santos. La profana puede ser *civil, militar, política,* etc., divisiones que para los efectos literarios tienen poca importancia.

Por su extensión, hay Historia *universal,* que comprende la vida total de la humanidad, como la *Historia Universal* de Cantú; *general,* que comprende los

---

nueve, en edad de setenta e cinco años: está sepultado en Santa Clara, de Palencia, que él fundó, e Doña Juana de Mendoza, su mujer». (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas).*

2 He aquí la arenga que el general Prim dirigió a sus soldados en la batalla de los Castillejos, según la reproduce Alarcón: «¡Soldados! Vosotros podéis abandonar esas mochilas, porque son vuestras; pero no podéis abandonar esta bandera, porque es de la patria. Yo voy a meterme con ella en las filas enemigas .. ¿Permitiréis que el estandarte de España caiga en poder de los moros? ¿Dejaréis morir sólo a vuestro general? Soldados... ¡Viva la reina!» No obstante ser esta arenga tan breve, otros narradores de la guerra de África la trasladan en diferentes palabras. Por aquí se deducirá cuán expuesto está el historiador, tratándose de arengas largas, a incurrir en inexactitudes.



hechos realizados por una nación, como la *Historia de España,* de Mariana; *particular,* que trata de un solo suceso, como la *Conquista de Méjico,* de Solís; *genealógica,* referente a una sola familia; e *individual,* que refiere únicamente la vida de una persona. Esta última se llama *biografía* (ejemplo, las *Vidas de Españoles célebres,* de Quintana); y si una persona escribe su propia vida, dícese *autobiografía.*

Por su forma, y dejando a un lado las *inscripciones,* en que públicamente se consigna un acontecimiento notable, la Historia recibe distintos nombres. Las *efemérides* o *diarios* consignan en pocas palabras los hechos por días; los *anales* son relaciones escritas por años, llamándose *décadas* si éstos van divididos de diez en diez; las *memorias* son anotación de los sucesos que el autor ha presenciado o de que ha tenido inmediata y fidedigna noticia; las *crónicas* contienen la relación contemporánea de los sucesos acaecidos en un reinado o época dada.

Raramente reviste hoy la Historia la forma de anales, décadas y crónicas. Hoy la Historia se cultiva en las diferentes manifestaciones que hemos visto comprende por su asunto y extensión, pero de modo científico, con perfecta investigación y aquilatamiento de datos, con juicio madurado de los hechos, cosa que no está reñida con la amenidad. Además de las obras puramente doctrinales, se escriben otras de menos alcance; cultívase bastante, por ejemplo, la forma de *Memorias*, que suelen tener interés histórico o literario. También hay *artículos históricos*, trabajos de menor extensión, pero que pueden igualmente ser importantes.

§ La literatura clásica cuenta con ilustres historiadores. Tales son, en Grecia, Herodoto, llamado el *Padre de la Historia*, Tucídides y Jenofonte; en Roma, César, Salustio, Tito Livio y otros.

En España, durante el Siglo de Oro, se distinguieron Ocampo, Garibay, Hurtado de Mendoza, el P. Mariana, Solís, Moncada, Melo, López de Gómara y otros muchos. Con posterioridad han florecido los PP. Flórez y Burriel, el conde de Toreno, D. Modesto Lafuente, Ferrer del Río, etc.

XLIII

La Crítica

§ La *Crítica*—del verbo griego *crinein*, juzgar—, comprende todas las obras literarias destinadas a juzgar los hechos, ideas o producciones de los hombres. Así, por ejemplo, los juicios fundamentales que se formulen sobre las costumbres e instituciones de un país, sobre la conducta de un personaje, sobre los cuadros de un pintor, etc., etc., pertenecen a la *Crítica.*

§ Singulares han de ser las cualidades de todo buen crítico. Para juzgar una obra como es debido, se necesitan imprescindiblemente un gran fondo de razón y buen sentido, revelados en la observación y la reflexión; un gusto exquisito y depurado por la práctica; un conocimiento profundo del tecnicismo respectivo; una erudición sólida en las diversas materias relacionadas con la obra. Y al lado de esto ha de poseer, como cualidades puramente morales, una con-

ciencia delicada, un desinterés grande y una abnegación a toda prueba para decir la verdad sin temor a incurrir en enojos y enemistades. Consecuencia de todo ello será la imparcialidad, necesaria en el crítico como en el historiador.

§ El asunto de las obras de crítica, está proporcionado siempre por la misma cosa que se va a juzgar. El crítico ha de exponer sus ideas con claridad y basar su opinión en razones sólidamente cimentadas. El lenguaje, como en toda obra didáctica, reposado por lo general y transparente. La forma expositiva es regularmente la que exige toda obra crítica, si bien, para poner de manifiesto aquello que se juzga, serán necesarias a veces la narración y la descripción.

La Crítica puede contenerse, como fácilmente se comprende, no sólo en obras extensas, sino en *artículos críticos* de dimensiones variables. Si estos artículos reflejan sólo una impresión rápida, más atenta a señalar hechos que a depurar méritos con todos los recursos de la crítica, se llaman *revistas*.

§ La Crítica ejerce una misión muy importante. No basta que los sabios, los literatos, los artistas, produzcan obras; es necesario que haya quien, con autoridad suficiente, señale las excelencias y defectos de esas obras, para que aparezca ante todos de manifiesto su verdadero mérito.

§ Como las manifestaciones de la actividad humana son muchas, muchas son también las clases de Crítica. Hay crítica histórica, crítica social, artística, literaria, jurídica, filosófica, etc.

Para nosotros la que ofrece mayor interés, es, natu-

ralmente, la Crítica literaria, que tiene por objeto juzgar las obras literarias, reconociendo y señalando sus bellezas y defectos. Nada más necesario para el literato que una adecuada distinción entre las obras buenas y las malas, de modo que pueda percibir claramente sus diferencias, procurando la mayor perfección de las que nuevamente aparezcan.

El crítico literario necesita las cualidades ya indicadas. Como educación especial, habrá estudiado a fondo el organismo literario y tendrá un conocimiento bastante extenso de las literaturas de todas las épocas.

Más abajo, al recorrer brevemente la historia de la Preceptiva literaria, veremos el sucesivo desarrollo de este género. En España se han distinguido como críticos Durán, Lista, Quintana, Larra, Revilla, Alas, Menéndez Pelayo y otros.

XLIV

Las ideas literarias

§ Las ideas que informan la obra literaria han sufrido una evolución continua en el tiempo, de acuerdo con los ideales de la humanidad y con el gusto de las diversas épocas y naciones. Correlativamente a esta sucesiva transformación, la Preceptiva literaria ha modificado también sus tendencias y opiniones.

§ Las Literaturas orientales, que se desarrollaron en Asia durante la Edad Antigua, se caracterizaron por el símbolo y la alegoría. Estaba en la índole de aquellos pueblos el encerrar sus ideas en palabras que

contenían un alcance mucho mayor de lo que podría creerse a primera vista. Las Literaturas clásicas griegas y latina, ya descienden de las alturas del simbolismo para tomar un carácter más humano, más real. Por eso hay en una y en otra preceptistas ilustres que intentan determinar el prototipo de la obra literaria.

§ En Grecia, numerosos retóricos escribieron tratados sobre el arte de la palabra. Sólo hemos de citar aquí a Platón y Aristóteles.

Platón, ilustre filósofo nacido en Atenas o en Egina, escribió notables diálogos, en los que están contenidas sus doctrinas. Platón dice que la Retórica, simulacro de la ciencia política, es un arte inútil y nocivo. Casí hace una misma cosa de la Retórica y la Dialéctica. Cree que la Poesía no debe enseñar cosas fabulosas y que debe persuadir al bien, produciendo una enseñanza político-moral. Afirma que la tragedia, la comedia y la epopeya deben proscribirse porque imitan los fenómenos sensibles y son por lo mismo mentira y apariencia. El arte debe proponerse, sí, una imitación, pero es la de la belleza moral.

Aristóteles, nacido en Estagira, tiene dos obras de Preceptiva: la Retórica y la Poética. La primera, dividida en tres tratados, comprende lo relativo a la oratoria y cualidades del orador. Divide Aristóteles la oratoria en tres géneros: *deliberativo, judicial* y *demostrativo*. Más huella ha dejado la *Poética*, de que sólo se conserva un fragmento. En ella sostiene Aristóteles el principio de la *imitación* o *mimesis*, bien de los objetos reales, bien de los creados por la imaginación. La mayor parte del libro está dedicada a la

tragedia, cuya acción y diversos elementos estudia detenidamente. En el capítulo V dice que la tragedia «procura lo más posible desenvolverse bajo una sola revolución de sol, o exceder en poco», palabras que aprovecharon los preceptistas pseudo-clásicos para exigir la unidad de tiempo.

§ Los más famosos retóricos de Roma, son Cicerón, Horacio y Quintiliano.

Cicerón, que además de orador fué insigne didáctico, escribió varias obras de Retórica. Las más importantes son el diálogo *De oratore* y el *Orator*, que tratan con extensión la materia oratoria, y el *Bruto,* donde traza una magistral historia de los oradores romanos. Cicerón, de la escuela platónica, funda la elocuencia sobre la base de la Filosofía.

Horacio es, sin duda alguna, el más célebre de los preceptistas clásicos. Su epístola *Ad Pisones* se ha considerado durante mucho tiempo como el código a que habían de someterse los escritores. En ella establece numerosos preceptos, presididos casi siempre por un recto juicio y un acierto indiscutible. No es posible dar aquí una idea de la *Epístola ad Pisones,* en la que se prescribe, entre otras cosas, la unidad y simplicidad de la obra literararia, la libertad discreta en el escritor, la necesidad de conocer a fondo los asuntos, la de estudiar pasiones y costumbres, la verosimilitud en la ficción, la precisión de corregir los escritos, etc. Claro está que hoy ya no puede tener aplicación, salvo en los que son principios eternos e invariables, el *Arte Poética* de Horacio, ni hay que llevar la ciega admiración al extremo de considerarla

como infalible científica norma de conducta; pero tampoco es posible negar su mérito y lo mucho que ha influído en Literatura.

§ Quintiliano, escritor hispano-latino, nacido en Calahorra, se inmortalizó por sus *Instituciones oratorias,* en cuyos doce libros trata del orador y del discurso oratorio. El orador, para Quintiliano, ha de ser siempre un hombre bueno, y necesita recibir desde niño una educación adecuada. Afirma que la retórica es una ciencia y un arte, y que comprende todo aquello que cae bajo el dominio de la palabra.

§ Al comenzar la Edad Media, aún se guarda respeto a las letras clásicas. Caen luego en cierto olvido, hasta que, formadas las lenguas romances, se inicia un período de fecundidad literaria. Se ve influída entonces la Literatura por el espíritu de la época, y surgen las obras caballerescas. Otras influencias, como la de Provenza y la de Italia, marcan distintas direcciones, y con el género erótico se mezcla la despreocupación religiosa y social, o la afectación erudita, sirviendo de ropaje a ficciones alegóricas. No obstante esto, los numerosos tratados que se escriben, tanto por los autores árabes como por los cristianos, están inspirados generalmente en los clásicos, sobre todo en Aristóteles.

§ Sobreviene luego el Renacimiento, así llamado porque nuevamente se despierta el gusto por el arte clásico. La preceptiva de esta época tiene su principal representación en el *Arte Poética,* del italiano Girolamo Vida, obra escrita en latín, que, por diversos conceptos, recuerda mucho a la *Epístola* de Horacio antes

citada. Girolamo Vida cifra todo el mérito literario en estudiar e imitar a los autores clásicos, especialmente a Virgilio, al cual considera como maestro de maestros. Después de Vida, Scaligero en su *Poética* viene a dar absoluta preferencia a los autores latinos sobre los griegos.

Precisamente por el abuso de esos gustos clásicos, llegan a caer las literaturas en la artificiosidad y el amaneramiento. Poetas y prosistas se complacen en rebuscar las palabras, en violentar el hipérbaton, en obscurecer los conceptos, y aparecen los *culteranos* o *gongorinos* de España, los *preciosistas* de Francia, los *marinistas* de Italia y los *eufuistas* de Inglaterra.

Otra consecuencia funesta trae algo después el abuso del clasicismo. Unos cuantos preceptistas, franceses especialmente, bajo pretexto de cumplir las reglas de los antiguos retóricos, coartan la libertad del escritor con imposiciones absurdas, olvidando que ni Aristóteles ni Horario dieron a sus palabras alcance con exceso rigorista, ni unos mismos preceptos son aplicables en todas las épocas. Estos preceptistas, de que Boileau es genuino representante, son los llamados impropiamente *clásicos*, y con más exactitud *pseudo-clásicos* o *clasicistas*.

El *Arte Poética* de Boileau es el código de los clasicistas. Toda su preceptiva reconoce como fundamento, a más de la sumisión a los modelos clásicos, la imitación de la naturaleza y la autoridad de la razón. Por no ser naturales ni razonables, rechaza, por ejemplo, el *maravilloso cristiano* en la épica y proscribe lo *burlesco*. Para evitar que se incurra en la misma

falta, hace hincapié en la famosa regla de *las tres unidades*, ya insinuada por Chapelain y aun por otros escritores de varias naciones, incluso Cervantes.

§ La tiranía de las reglas pseudo-clásicas, respetada durante el siglo XVIII, trajo al fin la reacción, como no podía menos. Algunos autores se alzaron contra sus mandatos, y así surgió el *romanticismo,* entablándose la lucha entre *clásicos* y *románticos,* en que éstos al fin triunfaron. Los románticos prescindían de las reglas; querían que el poeta se dejase llevar de su imaginación, sin trabas de ningún género; con libertad absoluta componían sus obras, tanto respecto al fondo, inspirado casi siempre en las luchas más terribles y dolorosas del corazón humano, como respecto a la forma, que variaba caprichosamente. En profundos errores incurrieron los románticos, pero también produjeron muchas bellezas, y sobre todo rompieron el yugo impuesto por la preceptiva pseudo-clásica.

Al romanticismo, que imperó durante la primera mitad del siglo XIX, vino a suceder el *realismo*. Esta escuela sostiene que la Literatura debe aspirar a copiar la realidad, principio exacto dentro de ciertos límites, pero que, exegerado, vino a producir el *naturalismo*, que llevó a muchos autores a reproducir las escenas más obscenas y soeces de la vida humana.

El arte pasó luego a ser ecléctico, aprovechando todos los medios lícitos para conseguir su fin, que es la belleza; y sólo de vez en cuando aparece alguna escuela de vida efímera.

ÍNDICE ALFABÉTICO

ÍNDICE DE MATERIAS

PRELIMINARES

PARTE GENERAL

Sección primera.—El escritor.

Sección segunda.—La obra literaria.

Sección tercera.—Formación de la obra literaria.

PARTE ESPECIAL

Sección primera.—Poesía.

Sección segunda.—Oratoria.

Sección tercera.—Didáctica.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06392 9627